# pARTisan

## Альманах сучаснае беларускае культуры

Заснаваны ў 2002 годзе

# Выпуск 13

Мінск І.П.Логвінаў 2011

# Тэма нумару:
# АГІДНЫ
# DISGUSTING



## АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

# pARTisan

Адрас:
вул. Чарвякова 18-63
220068 Мінск, Беларусь
e-mail: arturklinov@yahoo.de


На вокладцы: Максім Вакульчык, Жана Грак, Андрэй Дурэйка, Андрэй Логінаў, Максім Тымінько
«Вашыя фаварыты. Джота ды Бандонэ», 2008

*Раніцай, калі я прачынаюся й адкідаю ўбок коўдру, першае, што трапляецца на вочы, — мае ногі. Гэтыя дзьве няўклюды непаваротліва спаўзаюць долу. І гэта адзін з рэдкіх момантаў, калі я іх бачу, бо апранаю дома даўгую спадніцу. Больш за тое, узімку ногі схаваныя ў боты, што дасягаюць амаль калена, або ў нагавіцы й зьверху прыкрытыя палітонам. Так што шанцаў мне іх пабачыць застаецца ўсё меней.*

*У мяне магла б быць адна нага, ці ўвогуле — ніводнай, тады ранішняя карціна, што адкрываецца з-пад коўдры, была б іншай. Пэўна, як і ўсё жыцьцё, хаця...*

Апісваючы суаднесенасьць прыгожага й агіднага, С'юзан Зонтаг кажа: «Вобраз павінен прывесьці гледача ў жах, і вось у гэтай *terribilite* і будзе хавацца прываблівая сіла прыгажосьці. Тое, што відовішча крывавай бойкі можа здавацца прыўкрасным — у вышэйшым, жудасным або трагічным разуменьні прыўкраснага, — зьяўляецца агульным момантам у выяўленьні вайны мастаком. Але гэта думка не настолькі відавочная, калі справа датычыцца вобразаў, зьнятых на камэру: знаходзіць прыгажосьць у фотавыявах вайны здаецца нам бессардэчным. Тым ня менш спустошаны й апарожнены краявід застаецца краявідам. У руінах ёсьць свая прыгажосьць».

Перайначыўшы, можна сказаць, што ў руінах цела таксама ёсьць свая прыгажосьць. Інакш як можна патлумачыць тое, што часам калецтва прыцягвае нашую ўвагу куды больш за прыгажосьць? На дасканалым, вытанчаным целе воку няма за што зачапіцца. На беззаганнай паверхні яно коўзаецца туды-сюды, як на зімовым катку. Позірк затрымліваецца, калі бачыць адхіленьне ад нормы. І нам ужо цяжка кантраляваць сябе, мы кажам сабе: «*Я ня мушу глядзець*», — але шыя па-здрадніцку паварочвае галаву, і вачам нічога не застаецца, як схапіць гэты салодкі вобраз агіды, што забароненым плодам вісіць у нашай сьвядомасьці й раздражняе ўсе магчымыя рэцэптары цікаўнасьці й дапытлівасьці.

Ці ёсьць агіднае простым адмаўленьнем прыгожага? Паверыць у гэта — значыцца спрасьціць першае да неверагодных памераў другаснасьці й адмовіць яму ў самастойнасьці. Аднак чаму тады, разважаючы пра другое, мы абавязкова ўзгадваем першае, і наадварот. Два бакі аднаго мэдаля. Дзеці адной

Вольга Гапеева

# Corpus mutatum: развагі пра агіднае

Максім Вакульчык, Жана Грак, Андрэй Дурэйка, Андрэй Логінаў, Максім Тымінько
«Вашыя фаварыты. Поль Сэзан», 2008

## Corpus mutatum: развал пра агіднае

маці. Люстра й ягоны адбітак. Мэтафарызацыя прасторы прапануе дасьціпныя вобразы, але адыход ад бінарнасьці й ейнай апазыцыі падаецца ўжо немажлівым.

Надзвычай дасканалая прыгажосьць чапляе. Цяжка паверыць, што такое можа быць. Аднак зьдзіўленьне прыходзіць не ад захапленьня, а хутчэй ад непрыйманьня, якое паступова нарастае. Такая бездакорнасьць ня проста пужае, яна здаецца несапраўднай, нежывой, і вось мы ўжо стаім на першай прыступцы да гары *Агіднага*, гатовыя прызнаць прыгожае непрыгожым.

Абсалютная сымэтрыя — вялікая рэдкасьць для людзей, як і рэзкая яе адсутнасьць. Зноў і зноў мы ня можам паверыць, як такое магло здарыцца, і гэта прыцягвае нас. Прыцягвае й пужае адначасова. Калі падзяліць здымак твару чалавека, а потым злучыць левую палову зь левай, а правую з правай, — атрымаюцца два розныя партрэты. І чым мацнейшая асымэтрыя твару (розьніца левай і правай частак), тым менш падобнымі будуць людзі на гэтых двух партрэтах. Зірнуўшы на гэтыя сымэтрычныя твары, адразу адчуваеш штучнасьць, гіпэрбалізаванасьць пэўных рысаў і якасьцяў, якія мы, сьледам за Лямброза, гатовыя прыпісаць свайму двайніку. Парнасьць. Яна перасьледуе нас усё жыцьцё й напрыканцы ставіць сваю тлустую кропку на нашым твары. Зьлепкі пасьмяротных масак сьведчаць пра тое, што пасьля сьмерці наш твар робіцца сымэтрычным. Застывае. Але ня ў тым выглядзе, у якім нас застала сьмерць. Твар перастае грымасьнічаць, перастае спрачацца сам з сабой. Цяглiцы, якія так доўга былі нацягнутыя й выяўлялі адпаведныя эмоцыі, змарнелі, апалі, як вяровачкі марыянэтачных лялек, якіх больш ніхто ня торгае. Няма больш падзелу на левае й правае, ёсьць толькі адна суцэльная сымэтрыя. Сымэтрыя сьмерці.

Білятэральную сымэтрыю чалавечага цела не без захапленьня перадаў у сваім малюнку да Вінчы. *Вітрувіянскі чалавек* — чалавек «правільнага» полу. Жаночае цела не магло служыць узорам, яно існавала для *наталеньня-нараджэньня-прыслужэньня*, але стаць макетам сусьвету — *ратуй божа ад такога блюзьнерства*. Аднак XX ст. унесла свае карэктывы, і ідэя эталёну была праблематызаваная сучасьнікамі й сучасьніцамі. Зьявіліся малюнкі-адказы (*Вітрувіянская жанчына*) і пэрформансы-разважаньні (французская пэрформарка Арлян, знакамітая сваімі пэрформансамі-апэрацыямі на ўласным целе й твары, падчас якіх яна чытала пэўныя тэксты, у пэрформансе «*MesuRage de la Place Saint-Lambert, Liège*» (1980) вымярае публічную прастору пры дапамозе свайго цела, такім чынам упісваючы туды жаночае цела й робячы яго стандартам вымярэньня, дэканструюючы пры гэтым максыму мужчыны як меры ўсіх рэчаў).

Для вылічэньня дасканалых прапорцыяў матэматыцы было ўжо недастаткова сымэтрыі, якая амаль заўсёды прымушала расчароўвацца, асабліва калі гаворка ішла пра жывое цела. Так, дзьве рукі, дзьве нагі, два вокі, два вухі, але гэтага ўжо не хапала, каб наталіць пажадлівасьць лічбавай дасканаласьці, і яна вырашыла, што бессэнсоўна спрабаваць ствараць штосьці ці кагосьці з такімі самымі або падобнымі рысамі, трэба проста ўзнавіць сябе цалкам. Другая ступень падабенства (сымэтрыі) — гэта фрактал: бясконца самападобная геамэтрычная фігура, кожны фрагмэнт якой паўтарае ўсю фігуру цалкам. Клясычны прыклад — *мноства Мандэльброта*. Фігура настолькі простая, наколькі чароўная. Гэта — ідэальная пляма. Усечанае сэрца з мноствам шарыкаў па дыямэтры, кожны зь якіх паўтарае тую ж карціну. Для такіх дасканалых існасьцяў імёны таксама павінны быць прынамсі паэзіяй: *дрэва Пітагора, сьняжынка Коха, кілім Сярпінскага, басэйны Ньютана, крывая дракона*...

Кожны з нас таксама зьяўляецца адным вялікім фракталам, і прынцыпы нашага існаваньня падпарадкаваныя фрактальнай лёгіцы: сетка крывяносных сасудаў, сацыяльная адаптацыя, антрапацэнтрычная мэтафарызацыя мовы, мантры, *дом, які пабудаваў Джэк, дзесяць нэгрыцянят* і г. д — усё гэта мае фрактальную прыроду. Адной каморкі дастаткова, каб атрымаць інфармацыю пра ўвесь арганізм, гэты дробны сусьвет — макет цела ў мініятуры. Нашчадкі таксама ўяўляюць зь сябе прэзэнтацыю падабенства, якое, аднак, ня складзенае выключна з індывідуальнай самасьці, заўсёды ёсьць іншы, які прыўносіць свае значэньні каардынатаў, парушаючы тым самым дакладнае ўзнаўленьне (копію). Няхай кажуць, што чалавек — істота сацыяльная, — з гэтым спрачацца бессэнсоўна, ды й ці варта, аднак нейкае цяжкавытлумачальнае імкненьне да вызваленьня ад татальнай парнасьці ўсё ж прысутнічае. Жаданьне (неабходнасьць) быць з сабой, якое рэдка ўсьведамляецца й прапускаецца на паверхню рэальнага, ёсьць прыхаваным імкненьнем упэўніцца ў сваёй сапраўднасьці, у тым, што я — гэта ўсё яшчэ я. Інкарнацыя й дэкарнацыя ідуць бесьперапынна, і нашае цела не выключэньне, ягоныя каморкі абнаўляюцца цалкам за сем гадоў. Я, што прачнулася зранку, ці тая, што засынала ўчора. А зрабіўшы копію сябе, можна вяртацца дадому пасьля складанага дня, бачыць сябе за чытаньнем кніжкі ці ў ванным пакоі й больш не хвалявацца, што цябе скралі ці ты згубілася недзе па дарозе з працы, і, зьняўшы паліто фрустрацыі, нарэшце расслабіцца.

Але пакуль з інтэрнэту будучыні не даставілі копію, — мы задавальняемся люстраным адбіткам, аўтаэратызмам, самапашкоджаньнямі, падваеньнем асобы й іншымі мала ўхвальнымі соцыюмам заняткамі, якія хоць трошку, але ўсё ж набліжаюць нас да сябе. Менавіта так: *пекла — гэта іншыя людзі*. Жан Поль меў рацыю. Як ні дзіўна, у хаосе нараджаецца парадак, а ў агідным закладзены патэнцыял прыгажосьці. Вызначыць да канца, чым жа ёсьць першае й чым не зьяўляецца другое, — азначала б спазнаць бясконцасьць, што ў існай сыстэме каардынатаў сьведчыла б пра канцовасьць самога суб'екта. Але ці вечнасьці мы прагнем?..

Да адхіленьня ў будове можа прывесьці нават нязначнае скажэньне. І тое, што так захапляла розум і сэрца, лёгка пераўтвараецца ў пачварнага ізгоя, якому няма месца сярод правільных і дасканалых. Аднак часам мы сьвядома ідзем на

## Corpus mutatum: развагі пра агіднае

памылку, паляпшаем ці пагаршаем, галоўнае — зьмяніць, не пакінуць такім, як было. Прага адчуць сябе архітэктарам з задавальненьнем сягае любых межаў: фізычных, эстэтычных, этычных... і вось ужо перад намі чалавек, што *заўсёды* сьмяецца, або *штучны* карузьлік, цела якога нагадвае вазу ці бочку, куды яго пасадзілі ў маленстве й пакінулі так на некалькі гадоў. Гэтую «эксплюатацыю няшчасных шчасьлівымі» падрабязна апісаў Гюго: «*Штучная фабрыкацыя пачвараў выконвалася па пэўных правілах. Гэта была цэлая навука. Уявіце сабе артапэдыю навыварат. Нармальны чалавечы позірк замяняўся касавокасьцю. Гармонія рысаў выціскалася пачварнасьцю. Там, дзе Бог дасягнуў дасканаласьці, узнаўляўся чарнавы накід стварэньня. І ў вачах знаўцаў менавіта гэты накід і быў дасканаласьцю*».

Але калі зьмены не кантралююцца, калі чалавек адмыслова не працаваў над ператварэньнем *A* ў *B*, тады вынікі мутацыяў, стваральнікам якіх выступае генэтыка, агортваюць сьвядомасьць шокам і выклікаюць праславутую *агіду*. Колькі рамантызму вакол русалкі — дзяўчыны з рыбіным хвастом. Яе вобраз вабіць і прыцягвае, колькі старонак сьпісана аўтарамі ў надзеі перадаць ейную прыгажосьць і чароўнасьць. Аднак мэдычны дыягназ «сындром русалкі», або *сырэнамэлія*, наўрад ці выклікае столькі захапленьня. Звычайна немаўляты з такім захворваньнем жывуць ня болей за дзень-два. Праблема ня толькі ў тым, што ногі іхныя зрасьліся й выглядаюць як нешта суцэльнае, але ў тым, што многія ўнутраныя органы не разьвіліся як сьлед і таму ня могуць адпаведна працаваць, што й выклікае сьмерць. Цяжка паверыць, але згодна зь філягенэзам, нашыя ногі разьвіліся з плаўнікоў рыб. Ступні старажытных людзей выглядалі ня гэтак, як сёньня. І калі раней лічылася, што трансфармацыя нагі ішла пад узьдзеяньнем так званых натуральных фактараў, цяпер высоўваецца меркаваньне, што прычынай магло стаць нашэньне абутку. Гэта адбілася ня толькі на выглядзе ног і ступняў, але і на сыстэме шкілету й на постаці.

Некаторым хваробам, зьвязаным з нагамі, прыпісваецца пэўная магічнасьць. Так, узгаданая Мішэлем Мантэнем італьянская прыказка пра крываножку апавядае пра надзвычайную асалоду, якую можа падарыць кульгавая дзяўчына свайму кавалеру: «*Я сьпярша думаў, што няправільныя рухі крываножкі робяць у любоўных уцехах нейкае новае задавальненьне й асаблівую асалоду таму, хто мае зь ёю справу. Але нядаўна мне пашчасьціла даведацца, што ўжо філязофія старажытных вырашыла гэтае пытаньне. Яна сьцьвярджае, што з той прычыны, што ногі й сьцёгны крываножак праз сваё ўбоства не атрымліваюць належнага забесьпячэньня, дзетародныя часткі, што месьцяцца над імі, больш поўна прымаюць жыцьцёвыя сокі, робячыся мацнейшымі й дужэйшымі. Згодна зь іншым*

Сяргей Ждановіч «Бяз назвы»

*тлумачэньнем, кульгавасьць вымагае рухацца меней, таму калекі выдаткоўваюць меней сілаў і могуць выяўляць больш запалу ў вэнэрыных уцехах».*

Думаецца, гэтае ж вераваньне прымусіла кітайцаў на працягу некалькіх стагодзьдзяў практыкаваць бінтаваньне ног. Навошта чакаць, пакуль народзіцца кульгавае дзіця, калі яго (дакладней, яе!) можна зрабіць самім. Таму заможных дзяўчынак ва ўзросьце 4–5 гадоў прымушалі падгінаць пальцы й туга бінтавалі ім ступню. Дэфармацыі часта пазбаўлялі сваю гаспадыню магчымасьці нармальна хадзіць, а некаторыя ўвогуле не маглі перасоўвацца без дапамогі іншых. Прыгажосьць «залатога лётасу» (так называлі ногі, якія прайшлі працэс бінтаваньня) цяжка зразумець, асабліва калі ўявіць, што адбывалася пад павязкай: часам ішло загніваньне ступні, часам яе частка адвальвалася, пальцы атрафаваліся, а пазногці ўрасталі ў скуру, ногі разбухалі, гнаіліся й крывянілі, а іх маленькая гаспадыня павінна была ўсё гэта мужна трываць, бо, калі ў яе ня будзе *залатога лётасу*, ніводзін «прыстойны» мужчына ня возьме яе ў жонкі. Пад маскай так званай прыгажосьці хаваўся самы звычайны мізагінізм, які ў дадатак да ўсяго падтрымліваўся дзяржаўнай ідэалёгіяй канфуцыянства.

Гвалт над іншай асобай, гвалт, не апраўданы неабходнасьцю самаабароны, а выклікаваны жаданьнем падпарадкаваць і расставіць месцы ў гіерархіі статусаў, яшчэ доўга будзе панаваць у «цывілізаваным» грамадзтве, хоць, думаецца, менавіта ён ёсьць квінтэсэнцыяй *агіднага*.

*...Раней я цярпець не магла басаножкі. Прычына была вельмі простая. Мне не падабаўся выгляд аголеных пальцаў уласных ног (і ня толькі ўласных). Даводзілася насіць шкарпэткі ці закрытыя пантофлі. Памятаю, у школе хадзілі чуткі, быццам у дырэктаркі не было пальцаў на назе ці то яны былі зрослыя, і таму кожны раз, бачыўшы яе, мы глядзелі менавіта на ногі ў надзеі, што нам адкрыецца нейкая таямніца.*

*Шлях да прыйманьня свайго цела аказаўся задоўгім, і ці скончаны ён, пакуль невядома, аднак выгляд аголеных пальцаў на нагах мяне ўжо не раздражняе...*

## Corpus mutatum: развагі пра агіднае

Сяргей Ждановіч «Бяз назвы»

***When I wake up in the morning and throw off the blanket, the first thing I see is my legs. The two lumbers are clumsily creeping down. It is one of those rare moments when I see them, because I wear a long skirt at home. Moreover, in the winter my legs are hidden in knee-high boots or trousers and covered with a coat. My chances of seeing them are dwindling. I might have one leg or neither at all. Then the morning picture when the blanket comes off would be different. So would my entire life, though...***

Discussing the relationship between beauty and ugliness, Susan Sontag argues that an image should terrify the viewer, and it is this ***terribilite*** that possesses the appeal of beauty. However, we find it cruel to look for beauty in snapshots of war. Yet, a devastated landscape is still a landscape. Ruins have some beauty of their own.

In other words, ruins of the body have some beauty of their own, too. How could we otherwise explain the fact that a disfigurement can attract our attention much more than beauty? A perfect body has nothing to catch your eye with. What arrests your attention is some distortion. We find it hard to control ourselves, we say, 'I mustn't look,' but the treacherous neck turns your head, so that the eyes cannot but grasp the sweet picture of ugliness, whose forbidden fruit activates all the possible receptors of curiosity in your mind.

Does ugliness simply reject beauty? To believe it would be too much of simplifying things. Why does one always bring to our minds the other? Perfect beauty hooks us. It is hard to believe that it can be real. The astonishment, however, arises from growing rejection rather than admiration. Not only does such perfection frighten us but it also looks unreal and dead, so we find ourselves on the first step leading to the mount of Ugliness, prepared to call ugly what is actually beautiful.

Absolute symmetry both attracts and frightens us, being a very rare thing in life. In death, however, faces become symmetrical. The symmetry of death...

Just as order arises out of chaos, so does ugliness include a potential for beauty. To give a final definition what the former is and the latter is not would mean grasping the infinity of being.

Even the slightest deviation can have a disastrous outcome. What used to captivate the heart and the mind is easily transformed into a repulsive pariah that has no place among perfect creatures. Sometimes we deliberately create ugliness, obsessed by the desire to change things and feel like the Creator, who finds pleasure in crossing all kinds of borderlines, physical, aesthetic and ethical. Here comes the man who is always laughing or an artificial dwarf, whose body resembles a vase or a barrel he/she was put into as an infant.

For centuries the Chinese practised foot binding in order to deform girls' feet. The beauty of the 'golden lotus' (that is what the deformed feet were called) is hard to fathom, but the little girl had to bear the sufferings stoically, because without the 'golden lotus' no decent man would marry her. Thus the so-called beauty was used to disguise common misogyny, supported by the state ideology of Confucianism.

Violence against another individual, caused by the desire to submit and impose a rigid hierarchy, will endure in our 'civilised' society for a long time, though it is this very violence that appears to be the quintessence of ugliness.

***...I used to hate sandals. The reason was very simple. I did not like the look of bare toes. So I had to wear socks or shoes. I remember rumours being spread at school that the headmistress had no toes, so each time we saw her, we looked at her feet, hoping to discover some secret.***

***The way to accepting my body as it is turned out too long and there is no knowing if it is over, but at least the look of my bare toes no longer irritates me...***

**Volha Hapiejeva**

# Corpus mutatum: On Ugly Things

# #8

Цімафей Ізотаў «У сьне»

Максім Любавін «Сямейная нядзеля ў парку»

Выпуск 13
pARTisan
АГІДНЫ
DISGUSTING

Рукатворныя вінтажныя кінапостэры 1930–50-х гадоў (фрагмэнт)

Рукатворныя вінтажныя кінапостэры 1930–50-х гадоў (фрагмэнт)

Наколькі сам факт прысутнасьці кіно ў нашым жыцьці зьвязаны з катэгорыямі жахлівага й агіднага? Для адказу на гэтае пытаньне неабходная, няхай сабе й павярхоўная, рэтраспэкцыя ўзаемадачыненьняў чалавецтва й кінамастацтва.

У пэўным сэнсе кінэматограф — адна з фобіяў чалавецтва. Гісторыя вынаходзтва кіно змрочная, хоць прызначэньне новага мастацтва й было надзвычай адказнае, высокадухоўнае. Пачнём здалёк. XII стагодзьдзе, Рым. Атаназіюс Кірхнэр, манах-езуіт, выкарыстоўвае laterna magica для вельмі ўражальных відовішчаў — паказвае чарцей непасрэдна ў пякельным полымі, суправаджаючы гэта гукавымі эфэктамі. Зразумела, сама прырода ўдалых ідэй такая, што яны маюць звычку прыходзіць не ў адну сьветлую галаву, а ў цэлае мноства гэткіх.

Сам Кірхнэр у сваім апісаньні спасылаецца на датчаніна Томаса Вальгенштайна, вядомы й яшчэ адзін вынаходнік праекцыйнага ліхтара — галяндзец Крыстыян Гюйгенс… У той жа час узьнікае заканамернае пытаньне: чаму чэрці? Адказ на яго, бадай, варта шукаць у «Духоўных практыкаваньнях» заснавальніка ордэну езуітаў Ігната Ляёлы, які наступным чынам апісвае патрэбу ў маляўнічых паказах пекла: «Вокам уяўленьня бачым мы даўжыню, шырыню й глыбіню пекла… Бачыць пекла: вялікі пякельны агонь і душы, быццам замкнёныя ў ахопленых полымем целах… Чуць пекла: стогны, плач і праклёны Езусу й усім сьвятым… Удыхаць пекла: дым, сера, каналізацыйны смурод і ўсе віды гніеньня… Спажываць пекла: адчуваць языком гаркоту — сьлёзы, нягоды, чарвяк сумленьня… Кранаць пекла: адчуваць, як пякельнае полымя хапае душы й спальвае іх».

Сьвятлана Смульская

# ЭРАС І ТАНАТАС: ДА ПЫТАНЬНЯ ПРА ФУНКЦЫЯНАВАНЬНЕ ШАСЬЦЯРЭНЬКАЎ МАШЫНЫ КІНЭМАТАГРАФІЧНАГА ЖАХУ

#12

Рукатворныя вінтажныя кінапостэры 1930–50-х гадоў (фрагмэнт)

Чалавецтву трэба было баяцца, і літаратура сталася ў задавальненьні гэтае патрэбы ня самым лепшым памочнікам. Аднак яна нярэдка зьвярталася да гэтае, няхай сабе яшчэ ня вынайдзенае, пякельнае машыны. Прыклад таму — напісаны за тры гады да першага кінасэансу братоў Люм'ер раман Ж. Вэрна «Замак у Карпатах» (1892) — гісторыя пра цуды аўдыёвізуальнае апаратуры, якая дазволіла прымадоне Стыле пры дапамозе сыстэмы люстраў і васковае шпулі спачатку здабыць другое жыцьцё, а потым — і другую сьмерць. Трохі раней за Вэрна Вільe дэ Ліль-Адан апісваў падобны макабрыцкі апарат у сваім рамане «Ева будучыні» (1886). Машына ўзнаўляе дасканалую копію жанчыны. На васковых шпулях трапяткой рукой вынаходнік зафіксаваў жэсты, міміку й паходку Алісы — паненкі з прыгожым целам і агіднаю душой. Для палепшанае копіі рэальнае дзяўчыны з фрагмэнтаў твораў паэтаў і мысьляроў складаюць ейную мову. (Жанчына сапраўды ідэальная, бо надыктаванага матэрыялу хапае толькі на дваццаць гадзін — а што гэта ў параўнаньні з чалавечым жыцьцём! Дарэчы, ідэальная жанчына, якая атрымала душу тэлепатычным шляхам, любіць адпачываць у труне.) Такім чынам і атрымоўваецца, што з набліжэньнем году вынаходзтва кіно ягоная роля ў соцыюме станавілася ўсё больш страшнай. Новы мэдыюм ужо ня толькі запрашаў чарцей зь пекла, але й праводзіў больш чым падазроныя маніпуляцыі з чалавечымі целам і душой.

З вынаходзтвам кіно рэфлексія на яго конт сталася яшчэ больш змрочная. Эдгар Марэн у кнізе «Кіно, альбо Ўяўны чалавек» і Гомэс дэ ля Сэрна ў опусе «Горад кіно» праводзяць такую слушную думку: постаці на экране ажываюць за кошт часовае сьмерці гледача, бо праектар высмоктвае з назіральніка дух. Вельмі цікавае азначэньне дае, здавалася б, такі сур'ёзны чалавек, як М. Жакоб, спасылаючыся на ня надта вядомага сучаснай навуцы хлопчыка: «Яны здымаюць кіно зь мерцьвякамі. Бяруць мерцьвякоў і пушчаюць іх хадзіць. Вось што такое фільм». Надзвычай цікавую канцэпцыю далейшага разьвіцьця тэхналёгіяў прапануе А. Біёй Касарэс у «Вынаходзтве доктара Марэля»: вечнае жыцьцё магчымае, але магчымым яно становіцца ў кінэматаграфічным царстве зданяў дзякуючы рэальнай сьмерці ўвекавечаных. Менавіта так доктар Марэль дорыць сваім сябрам вечнае жыцьцё.

Аднак гісторыя XX стагодзьдзя — гэта ня толькі гісторыя пра тое, як паглыналі й ператраўлялі рэальнасьць тэхнагенныя мастацтвы. Гэта й жудасная гісторыя пра тое, як рэчаіснасьць аблытвалася шчупальцамі агіднага, што шчодра сілкавалася ніцшэянскімі, фройдысцкімі, экзыстэнцыялісцкімі й шматлікімі іншымі ідэямі. І гэта ня толькі адрасаваныя інтэлектуальнай публіцы гідлівасьць «Млоснасьці» Сартра ці нават незразумела што «Мяккае машыны» Бэроўза.

Вядомы стваральнік кішкарасьціскальных машынаў Ч. Букоўскі канстатаваў у сваім рамане «Галівуд», што «шалёная цікавасьць да мастацтва, якое няўхільна й пасьлядоўна рухаецца да свайго заняпаду, падобная да хваробы. Бачыць на экране ўсялякае лайно сталася гэтак звыкла, што людзі перасталі ўсьведамляць, што глядзяць адно лайно». Сам жа Букоўскі лічыў за лепшае гаварыць пра тое, што яму дапамаглі выжыць кошкі, музыка й ружы. Зразумела, сярод зачараваньня флёры й фаўны, пад гукі боскае музыкі Сыбеліюса, стары ня мог і падазраваць, што тое, што ён бачыць вакол, — гэта яшчэ не лайно. Што вельмі хутка стваральнікі вядомага сэрыялу «South Park» прыдумаюць цуд-пэрсанажа містэра Какашку, які жыве круглы год у каналізацыі й вылазіць адтуль пад Каляды, каб нагадаць людзям пра чароўнасьць сьвята. І, зразумела, пісьменьнік-маргінал, якога так часта абвінавачвалі ў брутальнасьці й аплявухах грамадзкаму густу, ня здолеў бы й дапусьціць новага вітку лёсу каляднага містэра: аднойчы, калі ў Саўз Парку пачнецца фэстываль незалежнага кіно, экалягічнае становішча ў нетрах каналізацыі дэстабілізуецца й містэру Какашцы будзе пагражаць сьмерць ад кіношнага бруду.

Нельга не зьвярнуць увагі й яшчэ на адну абуральную акалічнасьць: на экране сярод, згодна з тэрміналёгіяй Букоўскі, «усялякага лайна» людзі радасна аддаюцца геданізму з нахілам да распусты. І асабліва мудрагеліста гэты фэномэн выяўляецца ў хорарах: пара падчас зьліцьця ў экстазе вельмі прыдатная для таго, каб працяць абаіх гарпуном. Альбо красуня, якая імпэтна скача на сваім кавалеры, — яшчэ адна ўдалая знаходка для маньяка: менавіта ў гэты момант яна можа быць эфэктна расьсечаная на запчасткі. Ці не агідна гэта? Але ж яшчэ больш агідныя акалічнасьці: пара займаецца абы-чым на вачах у дзіцяці, якое знаходзіцца ў целе дарослага мужчыны, што так і не спазнаў радасьцяў плоці... А гэта — ужо агіднае ў квадраце!

Свае штудыі пра візуальную агіднасьць мы правядзём на прыкладзе некалькіх масавых экранных палотнаў. Прадметам нашага аналізу будзе тое, як менавіта недарэчная эротыка разьвіваецца ў фільмах жахаў і што мае вынікам у залежнасьці ад таго, дзе адбываецца дзеяньне: на тэрыторыі ЗША, Эўропы ці сінявокае Беларусі.

Гэтая частка нашага карпатлівага дасьледаваньня будзе прысьвечаная кінасазе «Пятніца, 13», першы фільм якой быў зьняты ў 1980 годзе — годзе алімпійскага мішкі й нечакана выраслых у мамы прастаквашынскага дзядзькі Фёдара грудзей (якія зноў зьнікнуць у трэцяй сэрыі мультфільму ці то таму, што зьменяцца мастакі, ці то таму, што бюст жанчыне патрабаваўся толькі на марскім узьбярэжжы). «Пятніца, 13» — гэта цэлая эпоха: з 1980 па 1989 год студыяй Paramount Pictures былі зьнятыя восем частак. У 1993 годзе студыя New Line Cinema падхапіла горды сьцяг маньяка ў масцы варатара, зьняўшы да 2009 году яшчэ чатыры часткі. Папярэдзім адразу: прадметам нашага аналізу будуць толькі фільмы Paramount Pictures як прыклады чыстага жанру, а ня постмадэрнісцкія выбрыкі New Line Cinema, якія то зводзяць Джэйсана ў бai зь іншым народным улюбёнцам — харызматычным моднікам у чырвона-зялёным швэдры, то накіроўваюць Джэйсана ў глыбокі космас, дзе ён, дабраўшыся да тэхналёгіяў будучыні, апгрэйдзіць сябе амаль да Тэрмінатара... Ці ж могуць даць штосьці гэтыя рафінаваныя інтэртэксты балотнаму чалавеку, які сустрэне падобнае на сваім шляху?

## І. У НАПРАМКУ ДА ДЖЭЙСАНА

Першая частка кінаэпапеі дастаткова простая для аналізу пастаўленае намі праблемы. Фільм пачынаецца эпіграфам, які адсылае гледача ў 1958 год, пятніцу трынаццатага, дзень, калі дзіцячы лягер, разьмешчаны каля маляўнічага Крыштальнага возера, і атрымаў сваё новае імя — «Крывавы летнік».

Пачатак... Амэрыканскія падлеткі ў стадыі полавага высьпяваньня й іхныя палавасьпелыя важатыя разьмесьціліся вакол вогнішча. Навошта? Зразумела ж, для таго каб пад акампанэмэнт гітары выканаць сваё, амэрыканскае, «Сонейка лясное». Гэтае мерапрыемства робіць даволі нечаканае паводле постпіянэрскіх паняткаў уражаньне на двух падлеткаў. Яны бяруцца за рукі й накіроўваюцца ў зацішны кут з мэтаю зьліцьця ў экстазе. Далікатная сцэна любоўнае пяшчоты вырашаная клясычна: мы сузіраем чатыры нагі, што тырчаць не асабліва зразумела адкуль. Але іх сузіраем ня толькі мы, мірныя гледачы. Нехта, хто не ўваходзіць у кадар, але блукае навокал, прыцягвае ўвагу падлеткаў. Больш за тое, палохае іх. Юнак спрабуе апраўдацца: «Мы нічога не рабілі!» За спалохам настае тэрміновая сьмерць двух падлеткаў, якія, напэўна, проста хацелі даведацца, за чым яшчэ акрамя вогнішчавых песень езьдзяць іхныя равесьнікі ў летнія лягеры.

Зразумела, гэты эпізод, які наглядна дэманструе факт таго, што полавы акт зусім не абавязкова прыводзіць да колькаснага павелічэньня насельніцтва, а якраз наадварот, часам садзейнічае скарачэньню пагалоўя homo sapiens, аўтары лічаць за лепшае непасрэдна адразу не растлумачваць. Потым высьветліцца, што дэмаграфічнаму крызысу спрыяе адна з былых супрацоўніц лягеру, якая працавала на кухні годам раней. Тады ў лягер жанчына — баец нябачнага фронту прыехала разам з сынам Джэйсанам, што вылучаўся своеасаблівым разумовым разьвіцьцём і гратэскавым вонкавым выглядам. Натуральна й заканамерна, што хлопчык стаўся ўлюбёнцам іншых дзяцей, якія спаганялі на ім уласныя комплексы. У адзін летні дзень чарговы раз фруstраваны Джэйсан, што ратаваўся ад іроніі сваіх раўналеткаў, патануў. Важатыя ў той самы момант аддаваліся плоцевым радасьцям, таму факт наяўнасьці ў вадзе нядатнага плаўца амэрыканскага піянэра быў імі незаўважаны, балазе сама дата — пятніца, ды яшчэ й трынаццатае, — цалкам спрыяла таму. А што ж мама Джэйсана? Па працягу фільму яна абедзьвюма рукамі будзе вяртаць баланс, наводзіць парадак у пахіснутым постмадэрнісцкім хаосмасе.

Зь цягам гадоў работу лягеру вырашылі аднавіць. Зразумела, мясцовыя жыхары памятаюць дату і, як могуць, усяляк спрабуюць папярэдзіць неразважных, якія імкнуцца ў крывавы летнік. У зьвязку з гэтым адна патэнцыйная супрацоўніца лягеру (дарэчы, менавіта ейныя функцыі зводзяцца да баўленьня часу

на кухні) нават не дасягае месца прызначэньня, а сустракае сваю сьмерць, пад'яжджаючы да яго. Дэманстрацыя інтэлектуальнага разьвіцьця тых супрацоўнікаў пякельнага летніку, якія ўсё-такі даехалі да яго, таксама не прымушае сябе доўга чакаць. У адзін з домікаў запаўзае зьмяя. З гэтай нагоды ўсе важатыя зьбіраюцца ў ім і задаюцца надзённымі пытаньнямі: як менавіта клікаюць зьмей; якія дакладна гукаперайманьні варта выдаць, каб зьмейка вылезла з-пад ложачку; і, нарэшце, пасьля таго як зьмяя дэканструяваная загостраным прадметам, — ёсьць яна жывой, мёртвай ці проста расьсечанай на ці то жывыя, ці то мёртвыя складнікі?

Зразумела, няшчасная маці не прымушае доўга чакаць сябе. Пара супрацоўнікаў лягеру неўзабаве зьліваецца ў экстазе, пэўна, зусім ня маючы на ўвазе, што займацца гэтай справай на вачох у жанчыны з такім трагічным лёсам — ня проста непаважліва, а абуральна й агідна. Тым ня менш менавіта гэтая акалічнасьць і запускае крывавую машыну помсты: засмучоная бесклапотнасьцю пэдагагічнага калектыву маці патанулага хлопчыка пачынае пры дапамозе прыладаў працы, што трапілі пад руку, аднаўляць у сьвеце парадак і гармонію. Да канца фільму ўсе неразважныя зьнішчаныя, акрамя адной паненкі, зь якой мама Джэйсана пачынае кантактаваць і тлумачыць, што да чаго (дарэчы, маці пры гэтым знаходзіцца ў кантакце й з сваім патанулым сынам: размаўляе двума галасамі, рэплікамі свайго дзіцяці дэманструючы, што прамінулыя гады не паўплывалі на ягонае разумовае разьвіцьцё). Напэўна, гэтае насычанае рэфлексіяй жыцьцё становіцца падставай для таго, што менавіта галава аказваецца найбольш прыступнай часткай цела мсьцівіцы, менавіта галава будзе адсечаная ў фінале дзяўчынай, якая прыехала папрацаваць у летні лягер, гэтак і не дачакалася прыезду дзяцей, але даведалася, чым у летніку важатаму займацца пэўна ніяк ня варта.

Другая частка эпапеі пачынаецца рэтраспэкцыяй, дзе на працягу дванаццаці хвілінаў гледачу тлумачыцца, што да чаго ў гэтым мудрагелістым фільме. Тут жа зьяўляецца й блізкі розуму славянскага інтэлігента горкаўскі матыў: а ці быў хлопчык? Дзяўчына, якая перажыла падзеі першае сэрыі, здаецца, усё ж пасьпела завесьці з тапельцам кароткачасовае знаёмства й цікавіцца ў паліцэйскіх: а хлопчык, дастаткова падсапсаваны часам, што ён бавіў на дне возера, загінуў?

Адказ прыходзіць неўзабаве. Пасталелы хлопчык наносіць асабісты візыт у дом дзяўчыны. Няўжо ў папярэдняй сэрыі ягоная мама помсьціла не за сьмерць, а за жыцьцё ўласнага сына?

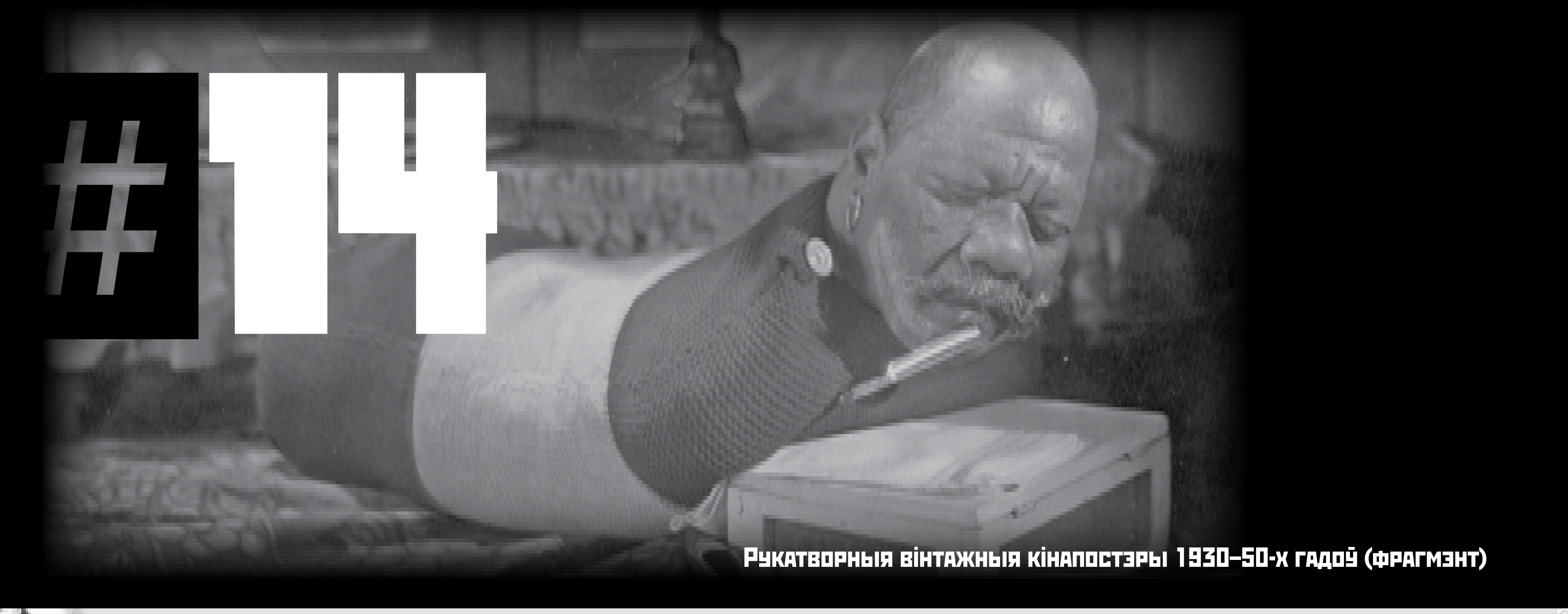
А вакол усё ідзе сваім парадкам. І новая партыя неразважных людзей накіроўваецца ў бок крывавага летніку, каб выхоўваць маладое пакаленьне й займацца сэксам. Прычым аўтары нават неяк бессаромна пэдалююць своеасаблівы мэнтальны стан патэнцыйных важатых. Здаецца, што жорсткая рука лёсу сабрала гэтых разумова непаўнавартасных грамадзянаў у праклятым месцы з мэтамі захаваньня чысьціні чалавечае расы. Пасьля прыбыцьця на месца сваёй высакароднай працы важатыя праходзяць інструктаж. Галоўны важаты ня ўпэўнены, што ўсе ягоныя падначаленыя даедуць да месца прызначэньня, а тым, хто ўсё ж даехаў, выкладае правілы бясьпекі. Недалёка ходзяць бурыя мядзьведзі. У зьвязку з гэтым неразважным важатым тлумачаць, што іхная ежа павінна быць гэтаксама чыстая, як і адзеньне (г. зн., напэўна, дапушчальнае ўтрыманьне пылу й поту, елачнае іголіцы й іншых кампанэнтаў, непазьбежных на адзеньні пры рухавым баўленьні часу ў лесе). Дзяўчынам ня варта карыстацца парфумай і абавязкова трэба прытрымлівацца гігіены падчас мэнструацыі. На гэтым месцы нават узьнікае думка пра тое, як неахайна стваральнікі фільму раскідваюцца эфэктнымі ідэямі. Проста ўяві сабе, чытач, гэтыя кадры: важатыя, якія напярэдадні нажэрліся елачнае іголіцы й сырое зямлі, з галавы да ног залітыя туалетнай вадой, а з ног да зямлі — мэнструальнай крывёю, бадзяюцца па лесе з мэтай знаёмства зь мішкам (магчыма, алімпійскім). Бясспрэчна, прыйдзі такое ў галаву Ё. Бутгерайту, ён бы па-нямецку пэдантычна працаваў над візуалізацыяй гэтае ідэі... Зразумела, старэйшы важаты распавядзе й гісторыю пра Джэйсана — прыдуркаватае стварэньне, якое блукае па лесе, — але не растлумачыць, як менавіта варта сябе паводзіць з гэтай нагоды.

Далей дзеяньне разгортваецца паводле ўжо апісанае схемы: коітус неразважных, запуск машыны вынішчэньня, выхад да фіналу, у якім на паўхвіліны можа стварыцца ўражаньне, што фільм зьняты пра іншае. У момант, калі два супрацоўнікі лягеру, здавалася б, забілі Джэйсана, яны зноў знаходзяць згубленага на пачатку гэтае жудаснае гісторыі гадаванца — сабачку Мафін. Сустрэча настолькі замілавальная, што здаецца: гэта — не аповед пра тое, як злосны маніяк сячэ ў капусту чарговую порцыю прафнепрыдатных пэдагогаў, а гісторыя пра згубленага й знойдзенага сабачку. Вельмі эфэктны момант фіналу: ацалелая важатка знаходзіць алтар, які Джэйсан узьвёў у памяць пра сваю маму, — інсталяцыю з мамінае галавы, ейнага швэдару й сьвечак. Паненка неадкладна адважваецца на ролевую гульню: нацягвае на сябе вінтажны прадмет адзеньня й пачынае нетаропкую размову з Джэйсанам ад імя ягонай маці-нябожчыцы.

Яшчэ адна немалаважная дэталь фільму. Джэйсан, які мае ня самую прывабную зьнешнасьць, прыбірае сваю галаву ў беласьнежную навалачку. Пра што гэта гаворыць уважліваму гледачу? Гэта намёк на лагоднага й начытанага чалавека-слана? Сымбаль чысьціні, бязьвіннасьці пэрсанажа? Ці гэта намёк на ўбраньне нявесты, і Джэйсану хочацца папросту ажаніцца або выйсьці замуж?

Трэцяя частка эпапеі зноў пачынаецца рэтраспэкцыяй. Але ў гэтай карціне ўжо не ідзе гаворка пра крывавыя падзеі мінулага. У дадзеным выпадку па тэлевізары выкладаецца навіна пра чарговыя масавыя забойствы ў Крыстал Лейк. Глядач уважлівы й памятлівы можа запярэчыць: не, уся чыста фармальная тэорыйка пра тое, што сэкс неразважных — падстава ўсіх бедаў, развальваецца пры аналізе гэтае часткі маштабнага экраннага палатна. Першымі гінуць пэрсанажы, якія зусім не заплямілі сябе непрыстойнымі паводзінамі. Сапраўды, гэта так. Але толькі на першы погляд.

У пачатку фільму Джэйсан ходзіць уздоўж вяровак зь бялізнай (відаць, ён шукае сьвежую навалачку, бо ягоны галаўны ўбор у пэўнай ступені падсапсаваны, здавалася б, сьмяротным ударам па галаве). Уладальнікі вяровак тым часам зьдзекуюцца зь дзіцяці ў целе дарослага мужчыны, які знаходзіцца пад уражаньнем ад убачанага й пачутага ў лягеры недалёка. Галава сям'і корміць акварыюмную рыбку й сябе лічынкамі сямейнае мухі. Ці ня зьдзек гэта з тапельца? Затым згаданы неахайны чалавек ідзе ў прыбіральню. (Напэўна, стваральнікі трэцяй часткі вырашылі, што пэрсанаж падчас выпаражненьня — дастатковы атракцыён,




Рукатворныя вінтажныя кінапостэры 1930–50-х гадоў (фрагмэнт)

каб прывабіць гледача да працягу кінасагі. І мабыць, гэты фокус ім удаўся — матыў сартырнае сьмерці будзе ўзьнікаць і ў наступных сэрыях.) Што ён там робіць? Гэты чалавек ня проста сядзіць на ўнітазе й выконвае тое, што там варта выконваць. Ён п'е з рыла, не прыпыняючы працэсу, ён ня лічыць патрэбным ужыць па прызначэньні туалетную паперу. Наўрад, вынішчаючы гэтых неразумных пэрсанажаў, Джэйсан разважае пра парадоксы анальнае фіксацыі. Але ж мы — людзі адукаваныя, мы ведаем, што менавіта пад гэтым відэашэрагам маецца на ўвазе. Гэтак і атрымоўваецца, што зьдзекі з Джэйсана людзі прыдумляюць усё новыя й новыя, а стаіць за імі заўсёды адно й тое ж. І менавіта ў сувязі з гэтым маніяк адзявае новае ўбраньне — маску гакейнага варатара (ці то спорт — сапраўды мір, ці то герой імкнецца абараніцца ад шайбаў рэальнасьці).

Пасьля расправы над парай неахайнікаў фільм уваходзіць у звычайнае пятнічнае рэчышча. Зноў маладыя людзі едуць у агульнавядомую мясцовасьць, зноў адно аднаму ставяць на від вузкасьць сваіх інтарэсаў: «Сэкс, сэкс, сэкс… Рабяты, з вамі нудна». І зноўку маладзён, які спрытна ўходжваецца зь сельгасінвэнтаром, унясе разнастайнасьць у паўсядзённую руціну.

Чацьвертая частка, «Заключны разьдзел», багатая на сьвежыя нюансы. Крыс, дзяўчына, якая прывезла сваіх сяброў у загарадны дом, узгадвае дзіўны эпізод. Аднойчы, для таго каб пакараць сваіх бацькоў, яна пайшла пабадзяцца па начным лесе, дзе сустрэла гратэскавага незнаёмца. Да чаго прывяла сустрэча, паненка ня памятае, але, напэўна, зрабіла яна штосьці гэткае, чаго Джэйсан забыць ня можа…

Зразумела, у фільме нямала эпізодаў, якія зьяўляюцца важкай падставай для развагаў. У пэўны момант узьнікае ўражаньне, што кепска сацыялізаваны Джэйсан на свой лад спрабуе дапамагчы людзям. Напрыклад, адзін з пэрсанажаў, чыя душа пасьля любошчаў безжурботная, шукае штопар. Лагодны Джэйсан утыкае шуканую прыладу маладому чалавеку ў руку. Іншы пэрсанаж вымушаны бавіць ноч, праглядаючы вінтажныя фільмы фрывольнага зьместу. У момант, калі ён падыходзіць да экрану з намерам паказытаць кінэматаграфічную частку жаночага цела, ён сустракаецца з прыладай маніяка. Ці зразумеў ён мэсэдж Джэйсана, няхай сабе й пазбаўлены вабнасьці голасу й рыторыкі, пра тое, што кіно — толькі падмена рэальнасьці, а рэальнасьць спасьцігаецца праз боль?

Але самае дзіўнае новаўвядзеньне — гэта хлопчык Томі, што жыве па суседзтве. Спальня хлопчыка наглядна дэманструе, што ён калекцыянуе ўсе даступныя яму агіднасьці сьвету, у тым ліку й макабрычныя маскі. Менавіта Томі ў гэтай сэрыі стане пэрсанажам, што расправіляецца з Джэйсанам. Ён вывучыць газэтны архіў па праблеме джэйсанізму й у крытычны момант збудуе ў сябе на галаве агідную, месцамі лысую фрызуру, якая й саб'е маніяка з панталыку: той даверліва пойдзе насустрач лысаму агіднаму хлопчыку, напэўна, прываблены пэрспэктывай сяброўства, і сустрэне сваю чарговую сьмерць.

«Новы пачатак» — сэрыя, адным з цэнтральных пэрсанажаў якой зьяўляецца даволі пасталелы прыязны хлопчык Томі. Фрагмэнт вялікага палатна пачынаецца сцэнай, якая выклікае сур'ёзныя развагі: два маладзёны раскопваюць магілку Джэйсана, наступным чынам тлумачачы свае археалягічныя пошукі: паглядзім, што робіць гэты сукін сын у зямлі. Але гэта — усяго толькі кашмар Томі. Хлопчык накіроўваецца ў псыхіятрычны шпіталь, відаць, для таго каб канчаткова перажыць траўму свайго дзяцінства. Трэба аддаць належнае: нават пацыенты ўжо зразумелі, чаго ім рабіць ня варта. Напрыклад, адна з паненак, што там адпачывае, кажа свайму кавалеру: «Мы ня можам гэтым займацца, яны заб'юць нас, калі ўбачаць». Тым ня менш пара накіроўваецца ў лес гэтым займацца і, зразумела, гіне. Паказальнае й тое, што сьмерці гэтых маладых людзей зьвязаныя з выкалупліваньнем вачэй. Ці ня хоча тым самым Джэйсан давесьці, што нават у эпоху візуальнае культуры трэба ня толькі глядзець і бачыць, але й чуць свой унутраны голас? Гэта апошняя частка, стваральнікі якой спрабуюць абгрунтаваць фэномэн джэйсанізму натуралістычна: гэтым разам Джэйсанам аказваецца лекар шпіталю, што помсьціць за сьмерць свайго сына (дарэчы, апошні быў адзіным з пацыентаў, хто, як належыць паводле канонаў выяўленьня разумова адсталых, пушчаў сьліну). Ёсьць у гэтым фільме яшчэ адзін падводны камень: пацыенты лякарні глядзяць увечары «Псыхоз» Гічкока. Ці ж гэта не падстава наплюваць на покліч Эраса й зразумець нарэшце, што лепшы сябра хлопца — ягоная мама?

Наступныя сэрыі кінаэпапеі відавочна паказваюць: так, нават неразважная частка чалавецтва наплявала на покліч Эраса. Але ці пачала яна з гэтае нагоды паводзіцца больш разважна? У шостай частцы — «Джэйсан жывы» — герой ажывае містычным спосабам і накіроўваецца ў напрамку людзей. Пара, што праяжджае ў начны час па бліжэйшай дарозе, запрыкмеціўшы чалавека ў масцы, прымае рашэньне… яго спалохаць. Гэтак з Джэйсана яшчэ ня зьдзекваліся. Агульнавядома, што там, дзе гаворка ідзе пра страх, ёсьць падстава паразважаць пра інстынкт самазахаваньня, а значыцца, і пра рэгенэрацыю, асноўны інстынкт… Няўжо чалавецтва вырашыла справакаваць Джэйсана на плоцевы грэх? Зразумела, маніяк не вядзецца на гэта.

Гэтая частка цікавая таксама працягам размовы пра тое, якое яно, сапраўднае сяброўства мужчынскае. Томі, даўні знаёмы, фігуруе й у гэтым фрагмэнце вялікага палатна. Зразумела, акалічнасьці перапыненага сяброўства правакуюць на трактоўку ў прустыянскім духу: гэта праява баязьлівасьці, ледзьве ня жаласьлівае прызнаньне ўяўнае каштоўнасьці. Тут жа Томі вяртаецца да сваёй звычкі: ён зноў выпраўляе Джэйсана на спачын, рэзюмуючы тое, што адбылося, уздыхам і словамі: «Джэйсан у сябе дома». І сапраўды, ня пра піроўжныя ж «мадлен» яму ўздыхаць…

«Новая кроў» — опус пра тое, як менавіта паводзіць сябе расчараванае ў сяброўстве дзіця ў целе дарослага мужчыны. Як высьветлілася, возера Крыстал Лейк па-ранейшаму застаецца прывабным для мірных грамадзянаў. Аднойчы ў сям'і, што пражывала на ягоным беразе, адбылася сварка, у выніку якой дзяўчынка ад шчырае душы пажадала роднаму бацьку сьмерці. Тата зьнік у глыбінях возера. Пасталеўшы, дзяўчынка вернецца да Крыстал Лейк, каб пагутарыць з бацькам, але замест яго на бераг выйдзе Джэйсан. Так, відавочна, ён памужнеў і імкнецца заняць новае становішча ў рэальнасьці. Мабыць, цяпер ён будзе ня проста безыдэйна мачыць маладых людзей, а ліквідаваць самцоў-канкурэнтаў і зьдзяйсьняць сымбалічны акт дэфлярацыі з самачкамі, для прыкладу, стукнуўшы галавой аб дрэва. А ці магло быць іначай? Джэйсан жа большую частку свайго жыцьця прабавіў то сярод лясных пташкаў і зьвяркоў, то ў кумпанстве насельнікаў возера… Ці шмат яны маглі яму распавесьці пра стасункі мужчыны й жанчыны?

Сапраўды, старая схема тут ужо не працуе. Для прыкладу, пэрсанажы захоплена абмяркоўваюць бітвы на задворках Сусьвету, а адзін зь іх, атрымаўшы адмову ад паненкі, сьцьвярджае, што гэта — нішто ў параўнаньні з ужо атрыманай адмовай ад найвядомейшага часопісу навуковае фантастыкі. Зразумела, сэкс мае месца быць у фільме. Але ягоная колькасьць яўна не задавальняе самога Джэйсана: ён нават складае разам трупы пары, якая не знайшла часу пры жыцьці распачаць любошчы.

Частка восьмая канстатуе відавочнае: у правінцыі нарэшце ўсталявалася дабрачыннае жыцьцё й Джэйсан вымушаны шукаць сабе іншае месца — «Джэйсан захоплівае Мангэтан». Насамрэч большая частка экраннага часу прысьвечаная не падзеям у агульнавядомым горадзе граху, а падарожжу туды на караблі маладых людзей, якія, напэўна, асьлепленыя не самімі агнямі вялікага гораду, а іх блізкасьцю, таксама выяўляюць схільнасьць да занятакаў абы-чым. На караблік трапляе й дзяўчына, быццам бы знаёмая з Джэйсанам (дзядзька-апякун некалі сапхнуў яе з лодкі ў мэтах навучаньня плаваньню). Сам Джэйсан раздвойваецца: ён зьяўляецца то ў дзіцячым, то ў дарослым абліччы, то адразу ў двух. Да таго ж, напэўна, стваральнікі стужкі забыліся на ягоную гідрацэфалію — падставу для шматлікіх пакутаў і жартаў.

Тутсама знаходзіцца месца й для вытанчаных алюзіяў на іншага героя вялікага экрану — Таксычнага Мсьціўца: Джэйсан топіць дзядзьку-ката ў бочцы таксычных адкідаў. І сам супакойваецца ў чарговы раз у каналізацыі ў той змрочны момант, калі ў яе зьліваюць таксычныя адкіды.

Такім чынам, праведзенае дасьледаваньне дазваляе зрабіць цалкам відавочную выснову. Чаму нас вучыць гэты прыклад агіднага ў квадраце? У выпадку калі вы трапілі ва ўлоньне амэрыканскае прыроды, ды й яшчэ паблізу ад летняга лягеру, устрымайцеся ад… Распачніце мілавідную ролевую гульню й памятайце: чалавек у масцы, хутчэй за ўсё, шукае альбо маму, альбо сябра… Прынамсі, Джэйсан здолеў навучыць гэтаму амэрыканцаў. Але ці працуе гэтая схема ў Эўропе?

***Працяг будзе***

Максім Любавін «Food»

Максім Любавін «Foo»

Сяргей Шабохін «Бяз назвы», 2008

Максім Любавін «Foo-doo»

# Алесь Туровіч АГІДА

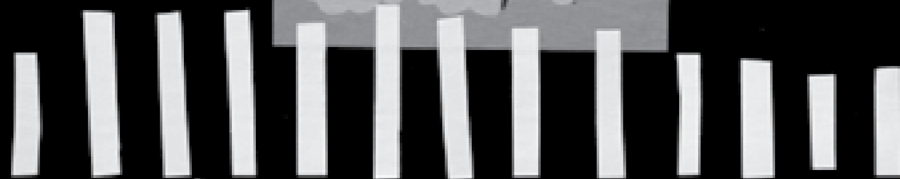
Нешта мярзотнае, тужлівае, паскуднае, невымоўна агіднае запаўняе прастору й час. Яно хавае за сабой, абараняе тое няўлоўнае, шчымліва прыгожае, цудоўнае, надзвычайнае, сакральнае, мішурлівае, эзатэрычнае Штосьці. Хтосьці глядзіць, чытае, каштуе, вызначае, прамаўляе, прамалёўвае гэтае «Штосьці» скрозь прызму «Нешта».

Згодна з рэлігійнай традыцыяй трэба папакутаваць ТУТ, каб атрымаць асалоду ТАМ, таму неабходна быць няшчасным ці прынамсі такім здавацца й самапаказвацца. Згодна з паганскай, язычніцкай традыцыяй трэба таксама хаваць і не паказваць тое прыгожае, шчырае, карыснае, цудоўнае, што маеш у жыцці, каб не сурочыць. Прынцэсу трэба закамуфляваць жабкай, разумніка — дурнем, цара — жабраком, і наадварот. Блазна (копію цара) садзяць на царскі трон, каб на яго рабілі замахі, праклінали, труцілі, а сам валадар назірае за працэсам збоку, і атрымлівае сваю асалоду староньняга гледача, і шукае сабе чарговага блізьнятку (блізьнюка-блазна), каб пасадзіць на трон-алтар для чарговага закланьня (заклінаньня).

Ці трэба быць шчасьлівым, прыгожым і заможным, ці гэта непрыстойна, ганебна, агідна? Цікава было слухаць казані замежных сьвятароў, якія імкнуліся стварыць станоўчы лад жыцьця. Прапаноўвалі ў паўпустой шклянцы бачыць паўпоўную, заўсёды казаць «ес» («так») і пазьбягаць «ноў» («не»). Сьвятар паказваў, як прыемна й добра заўжды ўсьміхацца й казаць «ес» і як скажаецца й непрыгожым, акругленым становіцца твар, калі прамаўляецца «ноў». Дык вось, у славянскай традыцыі атрымліваецца наадварот: калі мы кажам «не», — то ветліва ўсьміхаемся, а калі прамаўляем «так», «да», — то твар агідна скажаецца, быццам тая рыбіна на пяску паветра глытае. Падчас прамаўленьня слова «агіда» адбываецца інкарнацыя — пераход «а-і-а», рот то шырока разяўляецца, то звужаецца, зноў пашыраецца, быццам кагосьці схапілі, праглынулі й зноў чакаем, каго б схапіць з навакольных летуноў.

Этымалягічныя асацыяцыі: гід (той, хто праводзіць экскурсіі), блуканьне па архетыпах у госьці да Гідры, паўсюль гАды... якія поўзаюць праз гадЫ. Показка: маці — доктар-дэфэктоляг на шпацыры пытаецца ў дзіцяці: «Табе піГожнага ці маГожанага?» — «А мне ўсё Раўно», — артыкулявана дакладна адказвае дзіцятка, старанна прамаўляе літаРу.

Скарпіён просіць чарапашку пераправіць яго праз рэчку. Чарапашка кажа: «Ты ж мяне пасьля можаш



Антаніна Слабодчыкава, працы з сэрыяў «Чорныя плямы», «Абразы»

уджаліць, атруціць». Той бажыцца, што ўсё будзе добра, дурная чарапашка яму верыць, пераплывае зь ім рэчку, і той ужо на беразе чарапашку сьмяротна джаліць. Тая зьдзіўлена: «За што?» А скарпіён адказвае: «Вось такое я «Раўно». Можа, і ня будзе вялікай нацяжкай правесьці этымалягічныя паралелі: агіда — агітацыя... прапаганда выклікае апаганьваньне...

Ёсьць словы, якія маюць асаблівае значэньне, яны быццам дзьверы ў іншасьвет ці, наадварот, замкі, якія сьцягваюць тыя дзьверы, становяцца засьцерагальнікамі. Прамовіць нешта агіднае — сфармуляваць, стварыць, вызначыць, высьвеціць. Недзе блукае злыдзень, «нябачнік», сказаць агіднае — накінуць на яго вопратку ці надзець адпаведныя акуляры, якія дазваляюць бачыць розных істотаў, што знаходзяцца побач ці ў самім назіральніку.

Вечная праблема — калі казаць і калі маўчаць, калі артыкуляваць, а калі не заўважаць хісткія агіднасьці. Не згадай нешта брыдкае — яно й ня зьявіцца. Аднак жа й небясьпечна хадзіць з завязанымі вачыма па дарозе над безданьню ў моцны туман, уночы ў час зацьменьня, калі побач сноўдаюцца вялізныя чорныя каты-людажэры. Зь іншага боку, нельга глядзець на ядзерны выбух, каб ня страціць зрок, непажадана ў ціры страляць без навушнікаў, выходзіць у адкрытую касьмічную прастору без скафандру, апэраваць без пальчатак і маскі. У часы Сярэднявечча кату нельга было вешаць, секчы галовы й паліць на вогнішчы без каўпака-маскі. Пажарніку патрэбны шлем, рыцару, акрамя мяча, — шчыт.

Стравусы слушна робяць, што падчас небясьпекі хаваюць у пясок галаву й дэманстратыўна паказваюць ворагу адпаведную ягонаму статусу частку цела. Дарэчы, насуперак агульнапрынятаму меркаваньню, што стравусы робяць гэта дарма, насамрэч яны маюць рацыю. Гэта часта робіцца падчас пясчанага ўрагану, каб захаваць вочы ад небясьпечнага пяску, які бывае падобны да хвалі кулямётных стрэлаў.

Падчас небясьпекі людзі паводзяць сябе парознаму. Нехта замірае на месцы, слупянее, нехта, наадварот, пачынае рабіць імклівыя рухі. Недзе чытаў, што гэта зьвязана з тым, кім былі продкі ці мінулыя інкарнацыі-пераўвасабленьні. Жыхары дрэваў, калі ламаецца галінка, хапаюцца за ўсё, да чаго дацягваюцца. А нехта жыў у гарах, дзе падчас небясьпекі, камняпаду трэба заміраць і чакаць, пакуль пройдзе тая навала. Дактары доўга вывучалі, як лячыць сардэчныя захворваньні — «бегчы ад хваробы» ці пераляжаць яе... Падчас дасьледаваньняў высьветлілася, што ёсьць выпадкі, калі трэба максымальна рухацца, а ёсьць — калі, наадварот, нельга варушыцца...

Зноў жа, пад якім тэкстам ставіць сапраўднае прозьвішча, а пад якім — псэўданім, і які той псэўданім павінны быць — «агідны» ці «годны»?

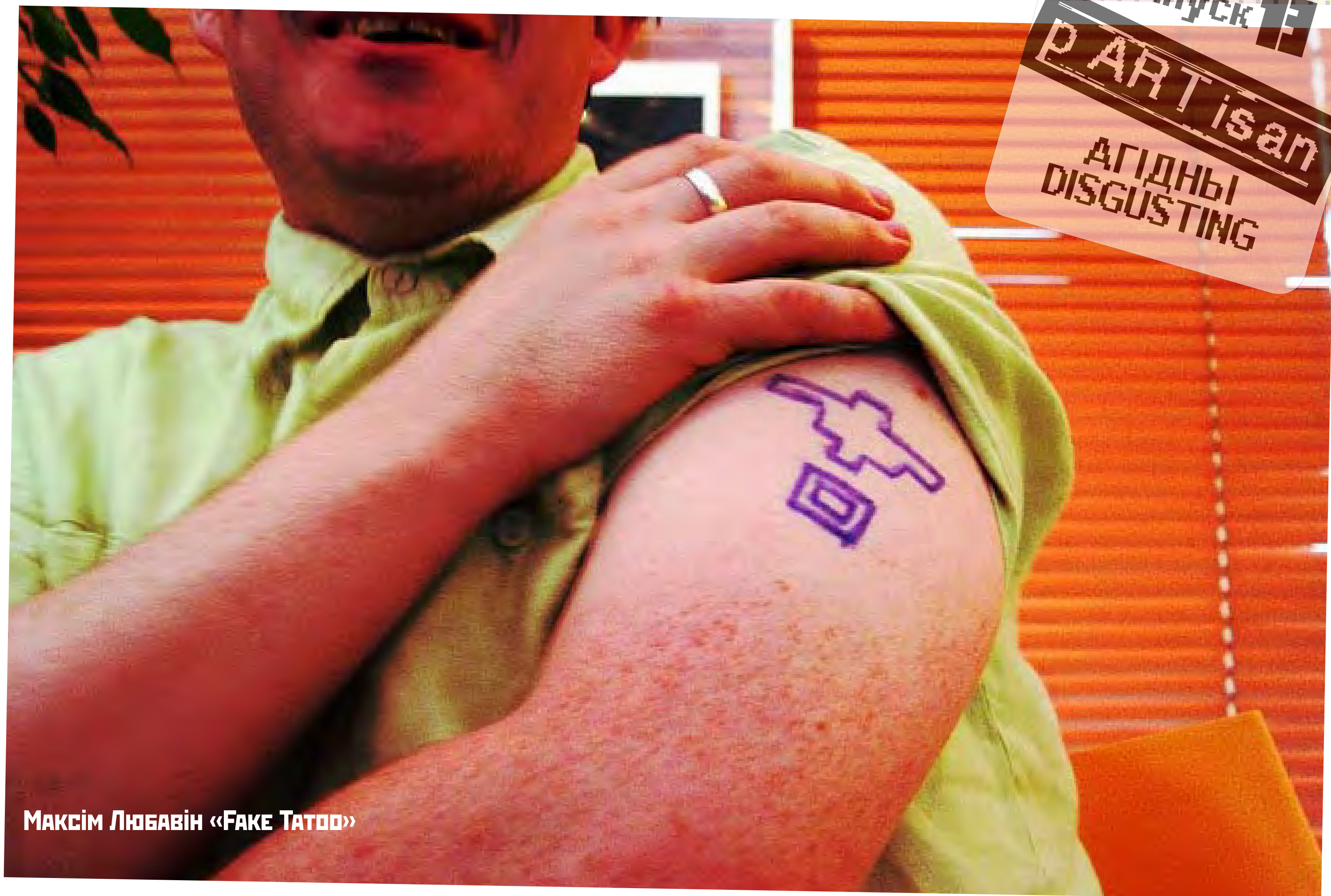
Ці павінна ствараца «партызанская партыя» для балятаваньня ў парлямэнт, які фармуюць акупанты й калябарацыяністы? Памятаеце показку пра старога, якому партызаны даручылі ўлёткі ў вёсцы раздаць... Праходзіць колькі тыдняў, усе спужаліся, што яго злавілі й закатавалі, атрад зьбіраецца бегчы з наседжанага месца, а той вяртаецца й скардзіцца, што на дрэннай паперы надрукавалі й давялося жаўнерам вэрмахту прадаваць затанна...

Звычайная вайсковая вопратка мае «агідны» колер для маскіроўкі, парадная — годны, «бліскучы». Каб жа не пераблытаць.

Тоня С. 06

Максім Любавін «Colores»

Максім Любавін «Бяз назвы»




Максім Любавін «Fake Tatoo»

Максім Любавін «Mad Max»

Гачкі «агіда» няма ў літаратурна-крытычным інструмэнтарыі. Дый само слова тлумачальнік дае неяк млява: *непрыемнае пачуцьцё, якое выклікаецца чымсьці / кімсьці.* Але ўсе мы больш-менш аднолькава зрэагуем, калі нам пакласьці апарыша на талерку. Ці выклікае літаратура падобныя рэакцыі?

Кагосьці гідзіць парнаграфія Сарокіна, іншыя пырскаюць сьлінай ад грыбочкаў Пялевіна, тагосяго цягне на ваніты ад нацболаў Прылепіна. Рускамоўную большасьць перакрыўлівае ад самога спалучэньня слоў «беларуская літаратура», частку меншасьці перасмыкае ад «маргінальнай беларушчыны»... Але я, падобна, знайшла кніжку, якая выкліча агіду абсалютна ўва ўсіх — і самы цымус у тым, што аўтар гэтым будзе ўсьцешаны.

Увага! Вы пакідаеце бясьпечны вузел літаратурна-крытычных зацемак. Зьмесьціва наступных старонак можа нанесьці шкоду вашаму кампутару й тонкай душэўнай арганізацыі.

**Дробныя паразыты**

Раман Юрыя Станкевіча «П'яўка» наўрад ці задумваўся як прыемнае чытво. Хто ведае ранейшыя творы гэтага аўтара, можа лёгка аднавіць у памяці антураж: дэградаваныя аўтахтоны, беласкурыя й бязвольныя, а вакол іх агрэсіўныя чужынцы, пераважна мяшанцы ўсіх расаў, нахабныя й беспакараныя. Папса бухае на нізах, моладзь пад яе шоргаецца, колецца, займаецца сэксам, сплёўвае пад ногі мінакам, лаецца, спраўляе патрэбы, брудзіць. Сёньня такіх хапае, асабліва ў сьпякотны дзень на беразе возера — але ў Станкевіча іхная канцэнтрацыя павышаецца да крытычнай. Яшчэ адна рыска фону — дэгенэратыўнае цэнтральнае кіраўніцтва, што імкнецца цапануць сабе тлусьцейшы кавалак, а там хоць трава не расьці, ды імпатэнтныя мясцовыя ўлады (слова «бясьсільныя» не перадае патрэбнай атмасфэры). У гэтых абставінах дзейнічае герой — беласкуры мужчына, натурал, з тутэйшых, які паступова ўцягваецца ў канфрантацыю з усім сьветам, змагаючыся за свае натуральныя правы. Жорсткія абставіны вымагаюць жорсткіх мэтадаў змаганьня.

Усё гэта, так бы мовіць, папярэдняя веда, зь якой чалавек бярэ «П'яўку». А калі б я не чытала Станкевіча раней? То давялося б у кнігарні разглядаць вокладку й чытаць анатацыю.

Вокладка акурат такая, якая мусіць быць у кнігі, што хоча выклікаць агіду. Цёмная, з выявай нейкага арганізму ў разрэз, са жгуцікамі-валаскамі — маіх біялягічных ведаў нестае на тое, каб ідэнтыфікаваць істоту адназначна як п'яўку, але істота гэтая адназначна брыдкая. Да таго ж я маю асабістую непрыязнасьць да мяккіх вокладак, а ў «П'яўкі» вокладка мяккая настолькі, што пасьля прачытаньня першых 20–50 старонак кніга проста адмаўляецца загортвацца. Шкада, што выдавецкія магчымасьці пакуль не дазваляюць зрабіць фарзацы ліпкімі й з пахам тухлага мяса — тады эфэкт быў бы максымальны.

# #22 АГІДНЫЯ КНІГІ ПАД МІКРАСКОПАМ І БЭНЗАПІЛОЙ

Маргарыта Аляшкевіч

Мак Разанаў «Place for smoking»

Хітрая анатацыя выкліча агіду хіба што ў зацятых праўдалюбаў, а мяне яна і сьмяшыць, і захапляе: *«Вострасюжэтны раман-папярэджанне Юрыя Станкевіча створаны ў жанры антыўтопіі — абсалютна новай з'явы ў сучаснай беларускай літаратуры»*. Кандрат сьвет наш Крапіва з сваёй «Брамай неўміручасьці» (1973) можа быць адкінуты як «несучасны», а за ім, напэўна, увесь шэраг рознакалібэрных аўтараў, якія стваралі свае антыўтопіі ў мінулым тысячагодзьдзі: Алесь Адамовіч («Апошняя пастараль», 1989), Васіль Гігевіч («Карабель», 1989; «Пабакі», 1990; «Кентаўры», 1993), Леанід Дайнека («Чалавек з брыльянтавым сэрцам», 1994), Янка Сіпакоў («Блуканьне па іншасьвеце», 1994; «Падары нам дрэва», 1997), Алег Мінкін («Праўдзівая гісторыя Краіны Хлудаў ды іншыя кароткія антыўтопіі», 1995), Андрэй Федарэнка («Смута, альбо XII фантазій на адну тэму», 1994), Уладзімер Клімовіч («Той, хто будуе горад», 1997)...

Сам аўтар, дарэчы, называе свой ранейшы твор «Эрыніі» антыўтопіяй (гл. інтэрвію пісьменьніка ў блогу Алеся Сухадолава: ales-insight.blogspot.com), але і ад навізны формы «П'яўкі» не адмаўляецца: *«Раман «П'яўка» для беларускай літаратуры, бадай, новая форма, новая ідэя. Гэта раман-антыўтопія»* (інтэрвію «Нашай Ніве», http://nn.by/?c=ar&i=30914). Дык, выходзіць, антыўтопіі былі, а вось раманы-антыўтопіі — не?

Так званы першы раман-антыўтопія — а спалучэньнем «так званы» ў кнізе будуць злоўжываць — напісаны ад імя чалавека будучыні, недалёкай, але брутальнай. Ён працуе сьмецяром у Мэгаполісе й час ад часу выратоўвае кнігі — замест таго, каб законапаслухмяна зьнішчажаць іх. Але не патрабуйце шмат ад чалавека, які прачытаў у экстрэмальных умовах некалькі дзясяткаў кніг. Стыль ягоных нататак — гэта цяжкаваты стыль правінцыйных масмэдыяў, кандовага тэлебачаньня, якое бясплатна праведзена ў кожны закуток чалавешніка будучыні. Мова поўная ўсялякіх ляпсусаў — кшталту памерлых, *«якія паводзілі сябе як жывыя і неадэкватна»*, гэткага сьмецьця, якое, *«як вы, магчыма, назіралі, транспартуюць сюды не толькі з горада, а і выкідваецца самімі жыхарамі»*. Такога дабра можна панавыпісваць шмат, але пачакайце ківаць на адсутнасьць у кнігі рэдактара. І не страляйце ў карэктара — ня думаю, што яна грае, як умее. Па-мойму, мы маем справу зь вельмі прадуманай стратэгіяй. У будучыні Станкевіча мы маем што? Дэградацыю, інвалюцыю, духоўнае спусташэньне й культуру, зьведзеную да эрзацаў. Дык жа ж якая будучыня — такая й мова. Героям кнігі ўвогуле трансмог прапануўваецца — ён падключаецца да сьвядомасьці й вокамгненна навучае любой мове (а рыбка-перакладчыца Дугласа Адамса сымпатычнейшая, і яшчэ яна есьць ваш мозг). Так што дзіва, як гэта герой не зусім беларускую забыўся.

Зрэшты, у нашай цяпершчыне хапае аматараў ставіць коску ў зваротку пасьля «Паважаны», а студэнты пішуць мне «ў кантакце» пад чарговае сьвята: «Віншую, Вас!» Страшна ўявіць, што зробіцца з узроўнем пісьменнасьці, калі мінадукацыі ажыцьцявіць свой плян і ўвядзе ў школах пляншэты замест старых добрых падручнікаў. (Дарэчы, з назвамі тэхнічных прымочак у кнізе адбываюцца забаўныя мэтамарфозы: то Сусьветнае Сеціва пішацца вось з такім вялікалітарным піетэтам, то тлумачаць чытачу, што надалоньнік — гэта кішэнны кампутар, а потым выяўляецца, што надалоньнікі бываюць сотавыя й праз іх можна арганізаваць праслушку, у ноўтбука раптам апынаецца сыстэмны блёк... Карацей, аўтару ўзяць бы сабе кансультанта па гаджэтах, а то маладзёны засьмяюць.)

Што да вычытанасьці сучасных кніжак — я з пэдантычнасьцю зануды расстаўляю прабелы й знакі прыпынку ў большасьці набытых выданьняў. Злуюся, але нічога не паробіш, дыпляматычнае выданьне габрайскай Біблії таксама мае памылкі друку.

Усе гэтыя дробязі афармленьня — гэткія паразыты. Яны забіраюцца пад чытацкую скуру, псуюць вам кроў і выклікаюць сьверб, які пакрысе робіцца нясьцерпным. Але менавіта ў такім стане трэба ўваходзіць у сьвет станкевічавых герояў ды ідэяў.

*«Вечар быў неабавязковы ў сэнсе сустрэч з кім-небудзь ці якіх асабістых спраў» (с. 9);*

*«Вочы яго вылучалі непрадказальнасць і агрэсію, а ўсе аголеныя часткі цела — распісаныя тату» (с. 191);*

*«Старажытныя веды (тэлегонія) закрывалі шлях да ўсялякіх сексуальных рэвалюцый, што вялі непазбежныя наступствы адразу пасля так званых «вялікіх», асноўная з якіх падсекла карані ўсёй чалавечай цывілізацыі» (с. 123).*

**Пятая нага экшана**

Оруэл — падумалася мне ўжо на першым сказе рамана, калі да вакна Берташа Яновіча прыляпляецца капсула зьнешняй праслушкі. Хаця не, Замяцін. І крышачку Хакслі. Але потым герой апярэзаўся вяроўкай і, *«перавесіўшы цела вонкі»*, зьняў жучка й раструшчыў яго, як прусака, *«нагой па падлозе»*. Пры ўсіх алюзіях на вядомыя антыўтопіі мы маем цалкам самастойны тэкст.

Берташ Яновіч у Мэгаполісе зьбіраў крадком кнігі (прывітаньне пажарнікам Брэдбэры), а таксама *доказы* (заўжды курсывам) — сьведчаньні таго, што сьвет ёсьць нерэальным, зьяўляецца Сымуляцыяй, запушчанай немавед кім Праграмай (вельмі дапаможа разуменьню гэтай сюжэтнай пабудовы прагляд фільму «Матрыца»). Аднак *штучнікі* — даношчыкі, сэксоты — высачылі яго, і Берташу загадана пакінуць горад і надалей жыць за сто кілямэтраў ад яго. Напярэдадні пераезду да Берташа прыходзяць Платон і Мойра, ці то дысыдэнты, ці правакатары. Прапануюць зьняць на відэа нейкі неаспрэчны *доказ*, які маецца ў паселішчы Новы Эдэм. Грошы, кажуць, вялікія. Пакуль Берташ разважае, ці прымаць прапанову, Платона забіваюць — ён робіць замах на жыцьцё нейкага дзяржаўнага клапа, былога сакратара ідэалягічнага аддзелу

партыі Бесьсьмяротнасьці Ёхана Цынка. Мойра, ініцыятарка гэтага замаху, прыходзіць да Берташа й займаецца зь ім сэксам, каб зьняць стрэс. Потым абое выпраўляюцца ў Новы Эдэм, і Берташ распачынае фіксацыю *доказу*. Гэтым доказам аказваецца вупыр, п’яўка, мярцьвяк, які прыходзіць да жывых сваякоў і высмоктвае зь іх жыцьцё. Ягоныя візыты суправаджаюцца палтэргейстам — то вогненны шар па небе праляціць, то камяні з талеркамі па доме скочуць, то вада зь ніадкуль ліецца, а хто павёўся й напіўся, бо вада ў дэфіцыце, — памірае. Берташ усю анамальшчыну скрупулёзна запісвае на відэа, выкопвае двух нябожчыкаў. Адзін, праўда, аказваецца цалкам прыстойным трупам, затое другі — самая сапраўдная п’яўка, вупыр. А вампірызм — неаспрэчны *доказ* сымуляцыі рэальнасьці. Чалавек у гэтым сьвеце нематэрыяльны, ён толькі частка праграмы, а ежа — гэта ўсяго толькі інфармацыя, якую можна скрасьці, што й робіць п’яўка. Паралельна з гэтымі эзатэрычнымі досьледамі Берташ угаворвае Мойру зьехаць зь ім на пошукі ўтапічнага месца, дзе засталася чыстая вада, а ў ёй плёскаюцца рыбкі. Мойра згаджаецца паехаць толькі пасьля таго, як яна заб’е Ёхана Цынка. Каб дагадзіць упёртай бабе, Берташ сам забівае старога пердуна. А потым яшчэ вызваляе купку сяброў Мойры з аўтазаку, які вязе дысыдэнтаў у фільтрацыйна-папраўчы лягер, адкуль не вяртаюцца. Але Мойру забіваюць — нейкія бандзюкі атакуюць вандроўнікаў на шляху да ўтапічнага возера з срэбнымі рыбкамі.

Без каханай героя адольвае туга, рыбкі ў возеры аказваюцца піраньнямі — і ён ратуецца ад дэпрэсіі напісаньнем рукапісу, які чытачу й прапаноўваецца.

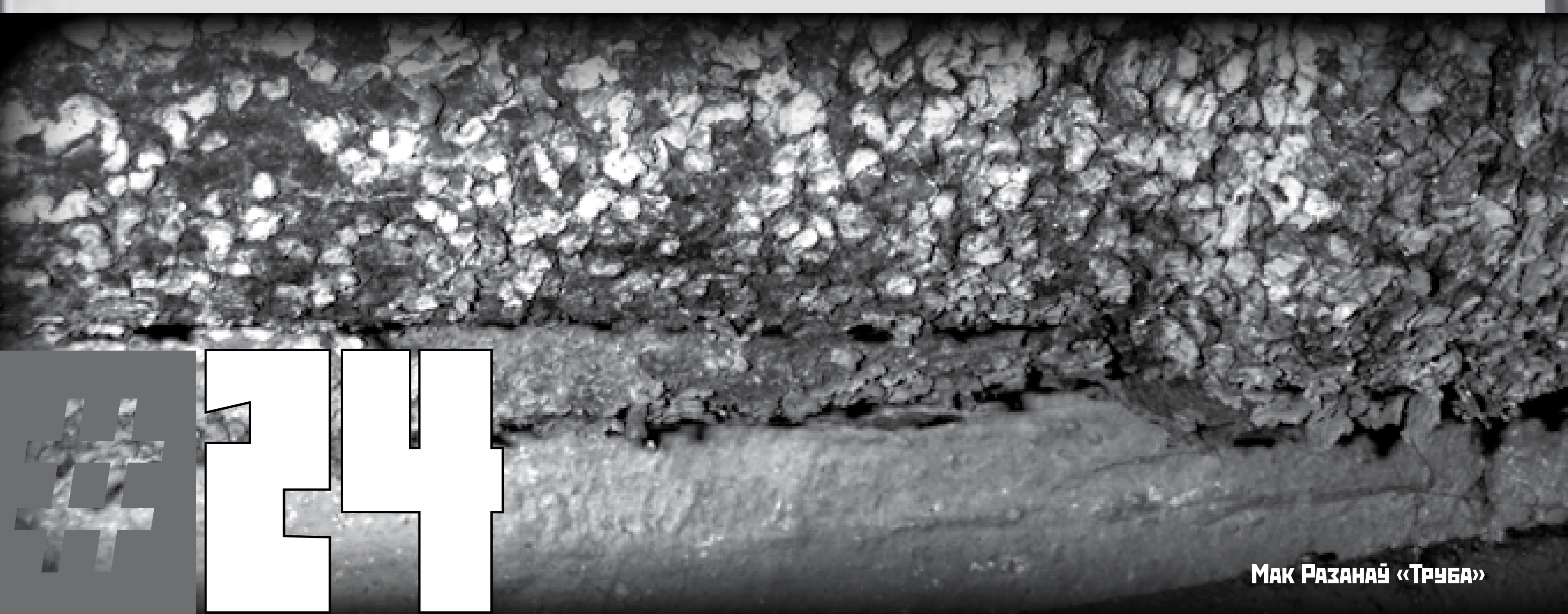
У мяне няшмат пытаньняў да сюжэту. Першае: Берташ хоча зьехаць з Эдэму як мага хутчэй, як толькі здыме свой *доказ* — і тым ня менш адкладвае эксгумацыю з дня на дзень бяз дай прычыны, нешта вошкаецца, нібы аўтар назнарок дае герою магчымасьць быць выкрытым уладамі й высачаным мясцовымі бандзюкамі. Другое: улады дэманструюць рэдкасную нездагадлівасьць — хапаюць дасьледчыка, які падключаецца да вывучэньня палтэргейсту куды пазьней ад Берташа й чыё вытлумачэньне куды бясьпечнейшае для ўладаў (навуковец даказвае, што гэта марсыяне зь зямлянамі кантакт наладжваюць). А Берташ як хадзіў сабе на свабодзе, так і ходзіць, яшчэ і відэакамэры свае правярае, і людзей распытвае пад носам у агентуры, нахаба. А калі нарэшце ўлады яго хапаюць — дык тут жа й адпушчаюць пад чэснае слова, што ён расчысьціць ад сьмецьця тэрыторыю вакол лецішча начальніка. Ага, разьбяжыцца, як жа. Трэцяе: мясцовыя бандзюкі некалькі разоў нападаюць, але герой нязьменна перамагае. Чацьвертае: дысыдэнты аднаўляюць сярод паселішча Храм, Месца АгучваньняІсьціны, і зьбіраюцца там без усялякага прыкрыцьця, каб выказаць сваё «фе» — не зусім разумныя паводзіны ў грамадзтве, поўным *штучнікаў*, дзе й за простую фіксацыю *доказаў* высылаюць, а за выбудову зь іх сыстэмы й агучваньне высноў — заб’юць не задумваючыся. Хаця тут у апраўданьне аўтара можна сказаць, што інтэлігенцыя ўвогуле схільная да самазьнішчэньня. І дробненька-дробненькае пятае пытаньне: калі ўсе дажджы кіслотныя, як сьцьвярджаецца напачатку, то якім чынам героі зьбіраюць дажджавую ваду й п’юць яе пасьля кіпячэньня?

Але ў цэлым сюжэт быў бы проста клясны: напружаны экшан з бойкамі, перасьледамі, сэксам, авантурамі на могілках. Каб дзеяньню не заміналі *«змешчаныя ў тэксце адступленні і вынікі пошуку»*, над якімі апавядальнік *«працаваў, даводзячы іх да задавальняючай яго дасканаласці»*.

Адступленьні ператвараюць ладны экшан у такі вінэгрэт, што страўнік пратэстуе.

Скажам, тэорыя Сымуляцыі прагавораная шмат разоў, але дужа няўцямна. Хто сымулюе рэчаіснасьць; што ёсьць насамрэч, калі ўсё бачнае — толькі сымуляцыя; чаму ёсьць людзі цалкам прасымуляваныя, а ёсьць напалову прасымуляваныя (я, дарэчы, так і не разабралася, якія зь іх — людзі-цені й чаму гэтых ценяў трэба ўвесь час браць у двукосьсе); чаму ўзьнікаюць доказы — збоі ў Праграме — і ці значыць павелічэньне колькасьці *доказаў* хуткі канец Сымуляцыі?.. Аўтар рызыкуе *«ўзяць хаця б поспех такога фільма, як «Матрыца»»* — і зьвесьці на пшык, а прапанаваныя калянавуковыя тэорыі не выклікаюць даверу.

*«Галоўная ідэя аргумента, на думку Бострама, напрыклад, заключалася, ці не памыляюся ў тым, што «калі мы не лічым, што мы зараз жывём у*



*камп’ютарнай сімуляцыі, то ў нас няма падстаў верыць, што нашы нашчадкі стануць запускаць мноства гістарычных сімуляцый»* (с. 21).

**«Волкодав — прав, а людоед — нет»**

Гэтай показкай адказвае салжаніцынскі дворнік інтэлігенту Нержыну, які шукае, чым вымяраць зло, што вакол адбываецца. Актыўнае супрацьстаяньне злу, фізычнае яму супрацьдзеяньне маральна апраўданае з гледзішча простага чалавека, які не задурыў сябе рэфлексіямі. Але дворнік Сьпірыдон апраўдвае толькі выпадак, калі супрацьстаяньне злу не становіцца крыніцай новага зла. Мяжа ледзь заўважная, і герой «П’яўкі» рызыкуе яе перайсьці.

Берташ адбірае ў вырадкаў-дэфармантаў сабачку, якім тыя зьбіраюцца павячэраць. Есьці даверлівых шчанючкоў, вядома, блага. Але на той самай звалцы, дзе адбываецца дзеяньне, поўна людаедаў — іхных ахвяраў Берташ не кідаецца ратаваць. Сабачка, урэшце, законная здабыча дэфармантаў. Берташ шчанюка адбірае, повара — забівае. Чым парушае мір паміж групоўкамі паселішча й падстаўляе ўсіх белых. Выправіць сытуацыю так, як прадугледжана статутам гэтага чужога манастыра, Берташ адмаўляецца, а сабачку дорыць Мойры. У хуткім часе шчанюку выпускаюць кішкі — герой абяцае знайсьці таго, хто гэта зрабіў, ды ўчыніць яму тое самае. І такі ўчыняе. Што самае непрыемнае — не сваімі рукамі: аддае загад свайму маладому памагатаму. Ручкі баіцца запэцкаць?

Дабро павінна быць кулакастае ды ікластае — неаднойчы даводзіць аўтар. І само грамадзтва дайшло да такога жыцьця таму, што калісьці адбылася глябальная мэтафізычная мутацыя — хрысьціянства. Сама фармулёўка адмыслова правакатыўная, а яшчэ й паўтараецца шматкроць.

(Між іншым, паўтарэньні — дадатковы апарыш для гідлівых. Напрыклад, перад любошчамі Мойра абавязкова пасьміхнецца неяк змушана; падчас нападаў герой не забудзецца распавесьці аб тым, як добра яго навучылі ў войску; мастак некалькі разоў будзе названы сьвяшчэнным скарабеем грамадзтва, і г. д. Кажуць, людзі будучыні будуць мець памяці ўсяго на пяць хвілін, як залатыя рыбкі, — пад іх такі тэкст сапраўды падыходзіць, а мне дык хочацца сьвежасьці думак і арыгінальнасьці фармулёвак.)

У хрысьціянстве апавядальніку не падабаецца прапанова падставіць другую шчаку — і я ведаю людзей, якія будуць разам зь ім зацята даводзіць, што гэта веравызнаньне рабоў, слабых духам, адкідаў сапраўднага чалавецтва. Яшчэ больш крытыкі абрыньваецца на ідэі ўваскрашэньня й вечнага жыцьця. Людзі-цені — памятаеце, яны кіруюць грамадзтвам — дураць іншых людзей Бесьсьмяротнасьцю, якую зьбіраюцца ажыцьцявіць праз перанос фокусу я-сьвядомасьці на кампутарны носьбіт, што б гэта ні азначала. Наколькі я ўцяміла, трэба ўзяць успаміны чалавека, бо памяць бесьперапынна абнаўляецца, нейкім чынам запісаць блёкі памяці, нарэзаць на дыск і потым, пасьля фізычнай сьмерці чалавека, бясконца прайграваць. Сымуляцыя жыцьця ўсярэдзіне Сымуляцыі рэчаіснасьці — толькі бязмозглыя зомбі могуць да такога дадумацца. І вось гэткая Бесьсьмяротнасьць паспольству і прапаноўваецца, як некалі прапаноўваліся сьветлая будучыня й каляровая капуста. А працаробы — пралетары й сяляне — клююць на прынаду, павялічваюць, так бы мовіць, надоі ў разьліку на вышэйшае месца ў чарзе на абесьсьмяротліваньне. Тым часам, бавяцца як могуць — весяляцца групавым сэксам, таннай геннамадыфікаванай ежай са смакам мыла ды бясплатнай выпіўкай на дзяржаўных сьвятах.

Даволі часта падчас чытаньня «П’яўкі» мне згадвалася «Цяжка быць богам» Стругацкіх. Дон Румата Эсторскі, калі памятаеце, таксама пакутаваў ад таго, што вакол яго мала людзей, якіх можна сапраўды назваць людзьмі, а шэрая маса намагаецца зьнішчыць усіх, хто хоць крыху над ёю ўздымаецца. Румацы недачалавекаў шкада, і ён нават жартам не прапаноўвае іх адстрэльваць або пілiць бэнзапілой. Берташ прапаноўвае й адстрэльвае, калі толькі мае магчымасьць. Але ў Берташа няма сьветлага сьвету чалавечнасьці, у які можна вярнуцца, прынамсі, гіпатэтычна. З ваўкамі жыць — па-воўчы выць. Адно каб самому ў ваўка не ператварыцца. Ці выпадкова, што ў творы няма нават прывіду гэпі-энду?

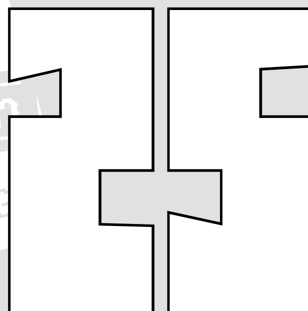
*«...трыццаціпяцігадовы «працароб» перыядычна гвалціў чатырохгадовага і дзевяцігадовага пляменнікаў, пакуль не нанёс меншаму цяжкая цялесная пашкоджанне, бацька сужыцельстваваў з дачкой і маці, прычым займаліся гэтым разам. Увогуле згвалтаванне бацькамі дачок прыняло характар эпідэміі, часта маці распутнічаюць з сынамі, браты з сёстрамі»* (с. 164).

**Паліткарэктнасьць і алергія**

Паліткарэктнасьць, сапраўды, пачынае выклікаць у людзей алергію. То нацболы кагосьці там у Расеі паб’юць, то Эўропа супраць мячэтаў уздыбіцца, то гей-парад недзе не дазволяць. Вось і ў Станкевіча эскапады супраць «грэбаных пэдэрастаў» суправаджаюцца абаронай этнічнай чысьціні й ухваленьнем беласкурай расы. Але мяне бянтэжыць шэраг з *«самых высокіх, светлавалосых, блакітнавокіх, гожых асобінаў»*, якіх нібыта пачынаюць нішчыць у нейкія часіны ікс. Нешта памятаю я адваротную сытуацыю, і шмат хто яшчэ памятае дужа добра.

Яшчэ адна падстава для агіды — гэтаператасоўка фактаў. Так, калі апавядальнік ідэалізуе паганскія часы, ён чамусьці забываецца на тое, што эліністычны сьвет быў надзвычай ляяльны да мужчынскага каханьня, а Садому з Гаморай дасталося ня за проста так і не абы ад каго.

Ці, скажам, апалёгія ксэнафобіі ў апавядальніка будуецца на тым, што менавіта ксэнафобія ёсьць крыніцай разнастайнасьці культур, плямёнаў і народаў. Бач ты, а я ў прастаце сваёй верыла ў геаграфічна-кліматычныя чыньнікі. І яшчэ радавалася таму, як старажытныя грэкі віталі гасьцей, скуль тыя ні прыходзілі. Сапраўды моцная культура не баіцца чужынцаў — яна перадае ім сваю культуру. І што з таго, што грэкаў зваявалі рымляне, калі потым увесь эліністычны сьвет размаўляў і думаў па-грэцку на працягу стагодзьдзяў.



# Агідныя кнігі пад мікраскопам бэнзапілой

**Хлопчык вопшчэм неплахі, хоць гарбаты і глухі** — прыблізна так у блогах падсумавалі выказваньне крытыка Ганны Кісьліцынай пра «П’яўку» Юрыя Станкевіча (гл. тут: http://paval-abramovi4.livejournal.com/39756.html?thread=95052). Вось гэтае выказваньне Ганны Кісьліцынай: **«Лепшая кніга прозы — *«П’яўка» Юрыя Станкевіча***, напісаная ў жанры раман-папярэджаньне. Той, хто ўжо сутыкаўся з антыўтопіямі гэтага аўтара, адчуе пэўнае дэжавю. Бо вобразы Сымуляцыі, Эўрабіі, Мэгаполіса, квазыэлояў і працаробаў ужо ня раз зьяўляліся на старонках твораў гэтага пісьменьніка, у тым ліку і ў яго апошніх «Эрыніях». На мой погляд, Станкевіч — тыповая ахвяра футуролягаў зь іх постапакаліптычнымі застрашваньнямі. Але піша ён вострую, актуальную прозу з займальным сюжэтам. І хоць, на мой густ, яго тэксты перагружаныя навуковымі і псэўданавуковымі фактамі, расісцкімі і гамафобнымі выпадамі, але, прынамсі, ён адзіны, хто не баіцца зазірнуць у будучыню. На тле інфантыльных пісак-«элояў», Станкевіч — чорнарабочы заўтрашняй літаратуры».

Дваістасьць стаўленьня крытыкі да кнігі непазьбежная. Так, гэта можа быць найлепшая кніга прозы, бо яна напісаная пра вельмі важныя рэчы, якія мала хто чапае. Але... але. «Пра што» часьцяком уступае ў канфлікт зь «як».

Мы не чапаем лайно не таму, што яно брыдкае, — яно брыдкае таму, што там паразыты ці яшчэ якая трасца, шкодная для нас. Агіда — гэта праява інстынкту самазахаваньня, які прымушае абыходзіць бокам нешта небясьпечнае яшчэ да таго, як мозг ідэнтыфікуе небясьпеку.

Юры Станкевіч не баіцца «чапаць каку», і дзякуй яму, што ён робіць гэта за нас. Але «П’яўка» гідзіць афармленьнем, мовай і стылем, антуражам і шавіністычнымі ідэямі, расьцягнутасьцю, паўторамі й няўцямнасьцю некаторых пабудоваў, а таксама пэрспэктывай, якую вымалёўвае для грамадзтва. Затое й катарсыс пасьля прачытаньня мацнейшы? Як бы гэта сказаць... «Любіць ноч — права пацукоў» і карацейшая, і ўзьдзейнічае мацней.

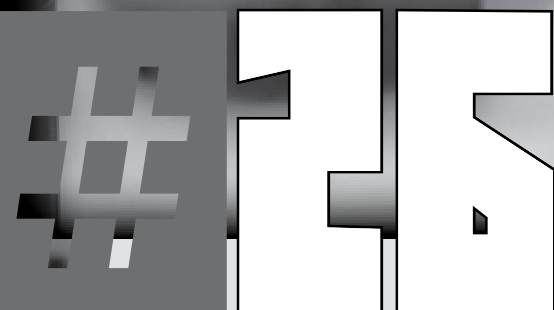
А цяпер можаце чысьціць мне пятачок.

Юры Станкевіч:

*«Дынько, які заяўляе, нібыта ён дэмакрат, будучы рэдактарам «Нашай нівы», настройваў на мяне ўсякіх, так сказаць, крытыкаў. Яны там пісалі нешта, але я не звяртаў увагі, пакуль не пачалі на хамства пераходзіць. Тады я праз прэсу прыгразіў, што пры сустрэчы, так сказаць, начышчу пятачок. Пасля гэтага ўсё адразу сціхла»* (http://ales-insight.blogspot.com/2010/12/blog-post_21.html).

**Постскрыптум ад матухны Эўропы**

На кніжнай выставе разам з «П’яўкай» набыла кніжку Катрын Шмідт «Ты не памрэш» у перакладзе Альгерда Бахарэвіча. Гэтае выданьне Берташ Яновіч




Мак Разанаў «Backyard»

сам бы ўтылізаваў, прытым, верагодна, разам з аўтаркай. Тут і лесьбійскае каханьне, і трансгендэр, і сэкс з інвалідам, і трошачкі наркотыкаў, а сама гераіня — сьцеражыцеся — фэміністка. І гэткае называюць найлепшым раманам 2009 году, даюць Нямецкую кніжную прэмію?

Такі да. Бо гэта кніга пра пошук ідэнтычнасьці, пра самоту й каханьне. Пра мужнасьць. Гераіня, пісьменьніца Гэлена Вэзэндаль, апынаецца ў лякарні пасьля разрыву анеўрызмы (кровазьліцьця ў мозг) — палова ейнага цела паралізаваная, яна ня можа хадзіць і гаварыць, мае праблемы з памяцьцю. У мяне дзед акурат у такім стане праляжаў шэсьць гадоў з усялякімі катэтарамі-ўспамагальнікамі, паступова цалкам страціў маўленьне й ціха адыйшоў летась. А Гэлена — змагаецца. Ёй сорак чатыры, і яна ў Нямеччыне, дзе найлепшыя дактары, заняткі па прагрэсіўнай мускульнай рэляксацыі, гразі, масажы й адмысловы басэйн для паралітыкаў (а ў нас праблема нават каляску знайсьці). Расклад ейных лячэбных заняткаў такі шчыльны, што ледзь застаецца час на ўспаміны. Але ўспаміны вельмі важныя — гэта і шлях гераіні да самой сябе, і тое мяса, якое нарастае на костках сюжэту, асноўнай інтрыгі: ці зможа Гэлена зноў хадзіць і ці разьвядзецца яна з мужам Матэсам, зь якім зьбіралася расстацца да інсульту. Успаміны тут — арганічныя, амаль саматычныя. Чым лепей функцыянуе цела Гэлены, тым болей яна ўспамінае (якія ўсё ж такі бязмозглыя людзі-цені «П'яўкі», і якая ідыёцкая іхная ідэя несьмяротнасьці!).

Тут задзейнічаны іншы развод агіды — агіда замяшаная на шкадаваньні, настоеная на спачуваньні й з дамешкам самаіроніі. Хворае цела пускае сьліну, правальваецца ў сон, сікае ў ложак — але гераіня знаходзіць у сабе сілы, каб прыняць сябе такой і паспрабаваць пасьмяяцца: *«Паўгадзіны мінула з таго часу, як яна пакінула палату. На нагах не стаю, сказала б яна раней. Калі б яна вымавіла гэта цяпер, то ззаду б на карачках падпоўз двайны сэнс сказанага і абсек смех»*. А яшчэ ўмее заўважыць прыгожае — калі з рота цячэ сьліна, дык на гэтую сьліну *«нанізваюцца перліны сонца»*. Уражваюць далікатнасьць і разуменьне, зь якімі імкнуцца паводзіцца героі. І гэта не паліткарэктнае называньне інвалідаў недзеяздольнымі, ці як там прыдумалі нямецкія мэдыкі, хаця й такое маецца. Хутчэй тут спробы дактароў і сваякоў не дэманстраваць сваю фізычную перавагу, не выказваць натуральнай гідлівасьці, ня крыўдзіць шкадаваньнем. Скажам, калі Гэлена ў сталоўцы сустракаецца позіркам з Пашкоджаным, калекам, якога нібыта зьляпілі з аскепкаў колішняга чалавека, яна сьпярша хоча выказаць яму спачуваньне, абняць, а потым перадумвае: *«…што падумае такі малады чалавек, калі шмат старэйшая за яго жанчына з напалову сівымі і напалову каштанавымі валасамі кінецца яго абдымаць... Яны, напэўна, абое заплачуць і ўжо нічога не змогуць сказаць, ім не захочацца дзякаваць богу, і яму, пабітаму лёсам, пасечаная пятрушка, відаць, ужо ў рот не палезе»*.

Гэткая ж далікатнасьць і ў дачыненьні да пошукаў Віёлы Малыш. Быўшы Віктарам, чалавек пакутаваў, але і стаўшы Віёлай — таксама (так і згадваецца фасбіндэраўская стужка «У год трынаццаці месяцаў»). Віёла-Віктар выцярэбліваецца з гендэрных азначэньняў, з грамадзкіх чаканьняў, спрабуе расфарбаваць сваю кватэру й сваё жыцьцё, у якім бракуе цяпла. Гэлена, а разам зь ёю й чытач, спачувае гэтаму неўладкаванаму, беспрытульнаму чалавеку (*«Она его за муки полюбила, а он ее — за сострада́нье к ним»*). І калі высьвятляецца, што Віёла памерла, — у Гэлены здараецца эпілептычны прыступ, і даводзіцца пачынаць рэабілітацыю амаль з нуля. Але ўпартая жанчына зноў выйграе бой з уласным целам.

Прачытаеш — і хочацца жыць.

Каб і вам захацелася — крыху цытатаў паводле выданьня: Катрын Шмідт. Ты не памрэш: раман / пер. зь нямецк. А. Бахарэвіч. — Мінск: ВКТАА «Макбел», 2011. — 264 с. — (Бібліятэка нямецкай літаратуры).

* * *

*«Анеўрызма гучыць прыгожа, думае яна. Жаночае імя. Анеўрызма Везэндаль. Уяўляючы сабе, што яе завуць Анеўрызма, яна нібы купаецца ў бруднай лужыне»* (с. 30).

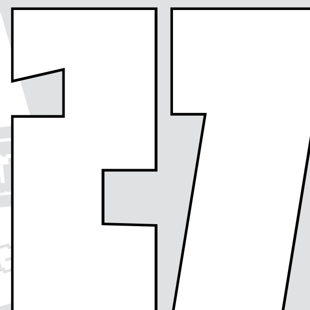
* * *

*«Няўжо ты не бачыш, што нават качкі не хочуць падплываць бліжэй? <…> Гэлена ў роспачы, бо яе спробы зразумець яе [фразу] хоць збольшага не ўдаюцца. Двайное, трайное адмаўленне для яе занадта цяжкае, яна проста не паспявае за ім. <…> Яна ўспамінае, што раней разблытвала такія сказы нават ззаду наперад і ў любым выпадку знаходзіла тлумачэнне. Усё роўна, з якім адмаўленнем — падвойным ці патройным, з сэнсам, без сэнсу, вытанчаным. А што яно азначае тут? Качкі не хочуць падплываць бліжэй? Але ж яны не хочуць не падплываць бліжэй! Што гэта значыць? Не не? Блытаніна ў галаве, яна хвалюецца, становіцца неспакойнай, яе жудасна раздражняе, што мусіць прызнаваць такія недахопы ў сваім разуменні і неяк абыходзіцца з імі, пры гэтым кожны чалавек тут, якому б яна засаромлена сказала пра гэта, толькі засмяяўся б і сказаў, што гэта абсалютная дробязь»* (с. 215).

У дачыненьні гэтых дробязяў згадваецца чыёсьці выказваньне: паляпшаць нашае грамадзтва трэба са звычкі адрозьніваць мужчынскія й жаночыя рыфмы, з уменьня адчуваць цэзуру. Вельмі недакладная згадка, але сэнс прыблізна такі. Калі ж выпільваць бэнзапілой «грэбаных пэдэрастаў» і «гарбузагаловых» зь цела чалавецтва, можна так скалечыцца, што ніякі электраміяграфічны біяфідбэк не дапаможа.

* * *

*«Калі ласка, усміхніцеся ж, кажа яе позірк, які яна пераводзіць з аднаго на другога. Ён умольны? Яна забыла, як надаваць позірку ўмольнасць. Яна хоча паспрабаваць гэта зрабіць. Яе спробы, напэўна, выглядаюць смешна, бо ўсе адзін за другім фыркаюць, пакуль урэшце ледзь не падаюць пад стол ад смеху»* (с. 205).



I have found a book that will disgust everyone, but the most curious thing is that it will please the author.

Jury Stankievic hardly intended his novel *The Leech* for pleasant reading. The so-called first anti-utopian novel is written from the perspective of a man of the future, which is near, but brutal. He works as a dustman in a Megalopolis, rescuing books once in a while. But his style is too heavy and full of bad grammar, which, however, may be the author's deliberate strategy. After all, his vision of the future is that of degradation, involution, spiritual debilitation and ersatz culture. *The Leech* is full of references to Orwell, Huxley, Bradbury and *Matrix*, yet, it is an independent text. Its main character Biertas Janovic collects not only books, but *evidence* that the world is an unreal Simulation, a Program, started by nobody knows who. The evidence turns out to be a vampire, a leech, a dead man, who visits his relatives to suck life out of them. I have some questions about the plot, which seems a bit too far-fetched, but in general it would make a good action story, with a lot of fighting, pursuits, sex and cemetery adventures, but for '*digressions in the text and research findings*,' which the narrator '*worked on to perfect them to a satisfying extent*.' Still, his quasi-scientific theories do not sound credible.

The author keeps saying that the good should have strong fists and fangs and society has degraded to its present condition through a global mutation of Christianity. Yet, he plays with the idea of resurrection and eternal life, if I get him right, by means of recording human memories on a computer disk and playing them over and over again after the human's physical death.

People are really becoming allergic to political correctness. In line with the general tendency, Stankievic combines his attacks on 'fucking faggots' with advocacy for ethnic purity and the white race in general, which sounds really alarming. He cooks historical facts, which gives more grounds for disgust. For example, his apologia of xenophobia is based on seeing it as the source of cultural diversity, which simply holds no water.

It's not that we do not touch crap because it is disgusting, but it is disgusting to us because it is dangerous to touch. Disgust is a manifestation of the self-preservation instinct. Jury Stankievic is not disgusted to touch crap, and we should be grateful to him for that. Yet, *The Leech* of his makes one disgusted at its design, language and style, the settings and chauvinistic ideas, its dragging-on and repetitions, some unclear constructs, as well as the prospect he figures for the society. Some would say it makes catharsis even stronger. Well...

And now you can clobber me.

At the book exhibition I also bought *You Shall Not Die* by Katrin Schmidt, translated by Alhierd Bacharevic. Biertas Janovic would probably dump it together with its author. It has lesbian love, trans-gender, sex with a disabled person and a sprinkling of drugs, and steer clear of its main character, because she is a feminist. Is it the book to have been called the best 2009 novel and awarded a German literary prize? Yes, it is. It is a book about a search for identity, loneliness and love. It is about courage. Its main character writer Helena Wesendahl is in hospital, unable to walk or talk, having memory problems, half of her body paralysed. But she never surrenders. We have a different solution of disgust at work here, disgust based on pity and compassion with a shade of self-irony. The author never fails to notice beauty; for example when saliva is dripping from the mouth, '*it is threaded with pearls of the sun*.' The delicacy and understanding that the characters try to show to each other are really impressive. Once you have read the book, you feel you really want to live.

# DISGUSTING BOOKS UNDER THE MICROSCOPE AND CHAINE SAW

#28

Marharyta Alaskievic

Выпуск 13
pARTisan
АГІДНЫ
DISGUSTING

Эвеліна Домніч і Дзьмітры Гельфанд «Абуджаючы заслону сьвятла», 2000, выпарэньні вады, гукавая інсталяцыя / Ev Domnitch & Dm Gelfand, Wakining Shrouds Light, 2000, watervapor, sound installation

# Кастусь Чарнец ЯНЫ

Выпадкова пачуўшы ў мэтро, як маладзёны ў шэравата-сіняй форме жыцьцярадасна, заўзята шчабечуць пра штосьці агульнаабывательскае, самае свойскае ў штодзённасьці, пачуваесься крышку ніякавата. Насьцярожана, зьдзічэла. Як падмануты ўпершыню муж. Калі яны абмяркоўваюць кампутарную гульню, дзякуеш Богу, што пазбаўлены ад такой прыхільнасьці; калі ўзважваюць вартасьці розных відаў аліваў у якасьці закускі да алькагольных напояў, адчуваеш спакусу навек адцурацца ад гэтых абняслаўленых міжземнаморскіх пладоў. І стаць назаўжды непітушчым (магчыма, гарэлка — двайны агент, даношчык і правакатар, прыхільны да іхнага роду). Паміж намі не павінна быць нічога супольнага. Дзяліць зь імі прастору вы вымушаныя. Але нават найменшая паверхня сутыкненьня душаў — запаляецца. Вы быццам засьпелі на вуліцы сабак, якія спарваюцца. Вам хочацца як найхутчэй прайсьці міма й забыць бачанае.

Коп! Мусар! Фараон!

Страх? Нянавісьць? Бясьсільле?

Яны заўжды занадта блізка. Паўсюль магчымыя. Як нэўтрына. У іх зьяўленьні й зьнікненьні шмат ад мастацтва ілюзіяніста. Дадайце да гэтага бязьлітаснасьць рыжага клоўна й пісталет утаймавальніка буйных каціных...

Прывабная дзяўчына ў міліцэйскай форме выклікае нездаровую сэксуальную зацікаўленасьць, быццам нешта заведама вычварнае. Утаймавальны дручок і кайданкі — заўсёдныя атрыбуты пэўнага кшталту забавак, разам з шыпаваным аброжкам, кляпам, бізуном...

З дэтэктывам кішэннага фармату паездка ў электрычцы больш прыемная, хтосьці прызвычаіўся засынаць зь ім у руцэ, для некаторых і паход у прыбіральню немажлівы без такога дапаможнага чытва. Яны заўжды занадта блізкія, калі вы адкаркоўваеце адміністрацыйна-парушальную пляшку піва, дастаеце з-пад пахі жмут улётак, становіцеся на галаву; яны заўжды задужа далёкія, калі вы перасякаеце цёмны двор небясьпечнага раёну.

Крысьцева ў сваім «Эсэ пра агіду» зьвязвае разгляданае пачуцьцё з бунтам чалавечай натуры (але і культуры!), «я» (але і «звыш-я»!) супраць чагось пагрозьлівага — звонку й зьсярэдзіны. Калі сутыкаецца й пад мэтанакіраваным націскам зьмешваецца разнароднае: жывое з спарахнелым, харчовае зь сьмецьцевым, эрас з фобасам, — узьнікае рэакцыя адхіленьня. Бунт спрабуе пакласьці канец бескантрольнаму ўмяшаньню.

Але на кожны бунт ёсьць сіла захаваньня парадку ўмяшаньня. Паліцыя — супрацьванітны сродак. З гэтай прыправай можна праглынуць любыя порцыі неапэтытных законаў, любыя выбрыкі й прамовы вышэйшага кіраўніцтва стануцца легкатраўнымі. Паліцыя — гэта семявая вадкасьць дзяржавы, эякуляваная ўсярэдзіну грамадзкага цела, гэта сама распыленая дзяржава (politeia), якая ў кожнай найменшай часьцінцы сваёй нясе храмасомны набор цэльнай сыстэмы.

Калі паўстаньне, паводле Камю, робіць з сырых няпэўных «я» інтэрсуб’ектыўную актыўнасьць «мы», то рэпрэсія (дзейнасьць адносна другасная) занятая вытворчасьцю атамарных суб’ектаў, агорнутых засьцерагальным слоем. Праваахоўная сыстэма — вонкавы шкілет, падобны да хіцінавага панцыру, дзякуючы якому кожная сучасная чалавечая істота ўсё больш прыпадабняецца да ўтаймаванага інсэкта. Грэгар Замза — прароцкі вобраз нечаканага самаўсьведамленьня бескасьцёвай душы ў зацьвярдзелым паліцэйскім сьвеце.

Крычалка заходніх вулічных радыкалаў «All cops are bastards!» не выпадкова, хоць і бесьсьвядома набліжае вобраз паліцыянта да істоты-мешаніны. Сэнс існаваньня копа — «to serve and protect», але ў гэтым двухадзіным дэвізе адна ягоная палова занадта часта ня ведае, што робіць другая. Служыць сыстэме й абараняць ейныя элемэнты ў выглядзе асобных (аддзеленых адзін ад аднаго ўсё той жа службовай абаронай-ізаляцыяй) індывідаў — вось вонкавы бок паліцэйскае ідэалёгіі. Аднак з пашырэньнем поля дзяржаўных інтарэсаў грамадзяніну, які занадта вольна рухаецца па палітычнай прасторы, усё прасьцей трапіць у памежную паласу «злачыннага». Тады *абарона* зь яго

выпуск 13

ARTisan

АГІДНЫ
DISGUSTING

#30

Ягор Галуза, 2002 / Egor Galouza, 2002

здымаецца, патрабаваньне *службы* выходзіць на першы плян. І наадварот, які-небудзь выбітны працаўнік крымінальнага сьвету, карысны для выкананьня дзяржаўных задач неардынарным спосабам, аказваецца ў зацішку беспакаранасьці пад дбайнай аховай ад цікаўных позіркаў. У паўсядзённым жыцьці абыватаель роўна настолькі не адчувае амбівалентнасьці паліцэйскае сыстэмы, наколькі пазбаўлены палітычнага «зараду». Ён ёсьць нэўтральнай элемэнтарнай часьціцай, якая непарушна ляціць па звыклай траекторыі праз электрамагнітныя палі любое магутнасьці (да першага найлягчэйшага й найвыпадковейшага дотыку «заражанага» зарадам аб’екту).

Паліцэйская сыстэма — хісткая мяжа, прамежкавы сьвет, зона паўценю паміж сфэраю злачыннасьці й дзяржавай. Гэтая сыстэма арганізуе правілы вайны й наладжвае кампрамісы паміж бакамі. Вы грэбуеце занадта блізкай кумпаніяй копа? А ведаеце, што з вамі зробіць вулічная банда, як толькі?.. Пагроза пазбавіць абароны ўяўляецца фантастычнай (у першым вэрхувэнаўскім «Рабакопе» страйк паліцыі ёсьць апірышчам сюжэтнае інтрыгі), але часам фантастыка груба ўрываецца ў жыцьцё, як здарылася нядаўна падчас эгіпэцкае рэвалюцыі, калі Каір быў пакінуты паліцэйскімі службамі на волю лёсу, з турмаў жа, наадварот, адпусьцілі крымінальнікаў пад умовай тэрарызаваньня дэманстрантаў на Мідан Тахрыр. Без мурзатага й дзікага крымінальнага падпольля няма паліцыі, няма апалянічна-рацыянальнага рэпрэсіўнага парадку, няма дзяржавы. Таму паліцыя аказваецца «прамежкавым хлопчыкам» з раманаў дэ Сада, які гвалтуе й якога гвалтуюць, прыніжаным і ненавісным. Адвечны кампраміс нескасавальнага «прынцыпу справядлівасьці» (калі скалькаваць фройдысцкую тэрміналёгію) з «прынцыпам рэальнасьці» непазьбежна павінны трансфармаваць самаадчуваньне копа ад усьведамленьня агульнапрызнанае рацыі да пэрвэрсіўнае ўсёдазволенасьці. З аднаго боку — хабар, з другога — злачынны загад. Зьверху — закон з пагонамі пракурора, унізе — падазроны, зь якога трэба здабыць матэрыял для перапрацоўкі судовым апаратам у даказаную віну. Падобны да долі паліцыянта ў некаторых сытуацыях лёс лекара, які таксама амбівалентны паводле свайго становішча — становішча абаронцы й наглядчыка за біялягічным целам. Ён можа выратаваць, але часта нішчыць. У некаторыя часы на ягоныя плечы ўскладаецца абавязак турэмніка (псыхіятар у брэжнеўскай Расеі) і ката (мэдык-«выпрабавальнік» у гітлераўскай Нямеччыне й ультраімпэратарскай Японіі).

Але як жа ўсюдысны дэтэктыўны жанр, прасьветленыя інтэлектуалы-сьледчыя, Каменская й Калёмба? У нашай памяці ўсплывае рафінаваны вобраз Холмса, антаганістычны прыдуркаватаму ўшчэнт інспэктару Лейстрэйду. Інтэлектуальная гіпастась таго ці іншага Шэрляка нятоесная зь ягоным афіцэрскім званьнем. Абавязкова павінны быць дурань-начальнік, фармаліст і крыкун («злы нэгар» у амэрыканскіх кінадэтэктывах), які канцэнтруе ў сабе ўсё субстанцыянальна-міліцэйскае. Зрэшты, наяўнасьць уніформы ў шафе (як і шкілета) надае пратаганісту дэтэктыўнага жанру рэзкае вастрыні. Сьледчы — гэта «Ідэал Я» інтэлектуала, інтэлігент з партупэяй. Цывільны сышчык ужо задужа прэсны для расьпешчанага густу.

Зрэшты, паліцыянт — сумленная назва. Яна не вымагае любові. Агіда да яе можа быць чыста эстэтычная, дамінуе ж павага альбо нянавісьць. У нашай культуры законапаслухмянасьці (так, гэта своеасаблівая культура!) існуе куды больш зьмешаны панятак…

Міліцыя. Militia. Апалчэньне. Нешта напаўстыхійнае, што ўзьнялося з народнае паверхні павевам гісторыі. Гэтак можа назваць сябе група актыўных грамадзянаў, якая надумалася ўзброена абараняць парадак на сваім двары, на вуліцы, у горадзе — парадак, імі самімі ўсталяваны. Але паліцыя, якую выстаўляе прадпрымальная дзяржава пад імем міліцыі, — палітычны трансвэстыт. Яна захутаная ў абрыўкі міту савецкіх часоў і падфарбаваная недарагім танальным крэмам з рынку.

Участковы міліцыянт, вымушаны прыпыняць бойку мужа й жонкі, улагоджваць п’яных, разьбіраць дробныя крадзяжы, — поруч зь зьнявагай шэрае паўсядзённасьці ён цягнуў і неаплатны цяжар пэдагагічнага патасу. Ён мусіць выклікаць сэнтымэнтальныя пачуцьці ў сэрцах насельнікаў шматкватэрных пад’ездаў і калгасных вулак. Добры дзядзька Сьцёпа ці мудры Аніскін былі ўяўляльныя ў культуры, дзе дзяржава існавала абсалютна абстрактна, далёка. Для савецкага абываталя дзяржава — адно, міліцыянт — іншае. Сьветы страху й парадку былі разьнесеныя. У сьвядомасьці абываталя, зразумела. Але й у сьвядомасьці самога паліцыянта.

Зараз гэтыя сьветы злучыліся й савакупіліся, непрыкрытая дзяржава бяз сораму налягае сваім велізарным патлівым целам і дыхае ў твар. Паліцыянэр — клоўн Пэнівайз зь «It» Стывэна Кінга, які напалову разгарнуў сваю гумарыстычную абалонку й дэманструе напханае павукападобнай трансцэндэнцыяй нутро.

Калі мірныя маладыя людзі ў шэра-сіняй форме гутараць пра дзяўчынак у начным клюбе, лагодна пахістваючыся каля суседняга поручня ў тралейбусе, інтуіцыя беспамылкова падказвае, што дзесьці побач сонна варушыцца й паўзе «бясконцая валасатая істота, зробленая з аранжавага сьвятла».

Ягор Галуза, 2002 / Egor Galouzo, 2002

Выпуск
pARTisan
АГІДНЫ
DISGUSTING

# Kastus Carniec THEY

If you happen to hear young people in greyish-blue uniforms chattering lively and enthusiastically on the underground about most trivial and homely things, you cannot help feeling a bit ill at ease. You are tense and alienated, like a husband who has just been cheated on for the first time. If they are discussing a computer game, you thank God you do not have this addiction. If they are weighing up the advantages of various kinds of olives to go with booze, you are tempted to renounce the blameworthy Mediterranean fruit forever and become teetotal forever. (Perhaps vodka is a double agent, a mole and an agent provocateur that is allied to their type.) There should be nothing in common between us and them. We have to share the space with them. But even the slightest surface of the soul that comes into contact with them is immediately inflamed. It is like running into dogs copulating in the street. You want to pass and forget them as soon as possible.

Cops! Pigs! The fuzz!

Is it fear? Or hatred? Or helplessness?

They are always too close. Omnipresent, like neutrinos. The way they appear and disappear has something of a conjuring trick in it. Combined with the ruthlessness of a harlequin and a pistol held by a tamer of big cats...

An attractive girl wearing police uniform arouses unhealthy sexual excitement, like some perversion. A truncheon and handcuffs inevitably go together with a certain type of fun-making, alongside a spiky dog collar, a gag and a whip...

In *Powers of Horror: an Essay on Abjection* Julia Kristeva links this feeling to a revolt of human nature (and culture) against some kind of threat, both inner and outer. When incompatible things, such as life and decay, eros and phobos are forcefully brought together, it leads to repulsion, a revolt trying to stop the uncontrollable invasion.

An invasion order, however, counteracts any revolt. Police are an anti-emetic that helps you digest any ration of repugnant laws or the country leaders' nauseating words and deeds. Police are the state's semen, ejaculated into the social body and having the chromosomes of the whole system in its smallest particles.

According to Camus, an uprising creates intersubjective 'us' out of amorphous 'selves', while repression reproduces atomised subjects, covered with a protective layer. Law enforcement is a kind of

Аляксей Ляпін «Бяз назвы»

chitin shell, which makes every modern human resemble a defeated insect.

A cop's *raison d'etre* is 'to serve and protect', to serve the system and protect its elements represented by separate individuals. This is what we have on the face of police ideology. However, as the interests of state are expanding, an individual who has too much freedom of movement along the political sphere is more and more likely to find himself in the grey area of crime. He is no longer protected then, service coming to the fore. Vice versa, some outstanding criminal worker, whose unconventional methods can be used to fulfil certain tasks in the interest of state, finds himself safely protected and unpunished. In his everyday life an average person is as insensitive to the ambivalence of the police system as he is politically 'uncharged'.

The police system is a shadow zone between crime and the state. It sets the rules of war, but at the same time it finds the ground for compromise. So you are disgusted by a cop's close company? Do you know what a street gang will do to you, if...? Without the dirty and violent criminal underground there are no police, no rationally repressive order and no state. That is why the police play the role of the 'intermediary boy' of de Sade's novels, both a rapist and his victim, both humiliated and hated. A constant compromise between the 'principle of justice' and the 'principle of reality' inevitably transforms a cop's self-perception from generally accepted rightfulness into perverted omnipotence. There is a bribe on the one hand and an unlawful order on the other. There is the law wearing procurator's insignia on top and a suspect to be processed by the judicial machine at the bottom.

You can say there is a ubiquitous genre of detective story, portraying enlightened intellectual detectives. The refined image of Sherlock Holmes is opposed to stupid inspector Lestrade. The thing is a detective's intellectualism and police rank simply do not mix. There should be a dunderhead boss impersonating all the negative features of police. Yet, a uniform in the closet, like a skeleton, makes a detective story protagonist spicier, a private detective being too flat for readers' refined taste.

At least a policeman is an honest name. It does not demand love. It makes you disgusted on purely aesthetic grounds. But our law-abiding culture has produced a much more ambiguous term. Militia. There is something rebellious about it. The name is appropriate for a group of active citizens, who have decided to take up arms and protect order in their neighbourhood. But police presented by an enterprising state as a militia is a political transvestite. It is dressed in the rags of the old Soviet myth and wears cheap black market make-up.

Now the world of fear represented by the state and order represented by the militia have come together and copulated. The naked state is shamelessly leaning to you with its enormous sweaty body, breathing into your face.

So when peaceful young men in greyish-blue uniforms are chattering peacefully about chicks at a nightclub, swaying peacefully at the next rail on the trolleybus, your intuition unmistakably identifies a crawling hairy creature made of orange light somewhere nearby.

Андрэй Шчукін «Артур Клінаў»

Выпуск 13
pARTisan
АГІДНЫ
DISGUSTING

Фота: Джэін Гельфанд, лічбавыя маніпуляцыі: Мак Разанаў, «Sun Spots»

I

ТАЛЬ КОТ

Б. Цэласны аб'ект, дапоўнены адсутнымі часткамі, замест частковага аб'екту. Пытаньне ступені.

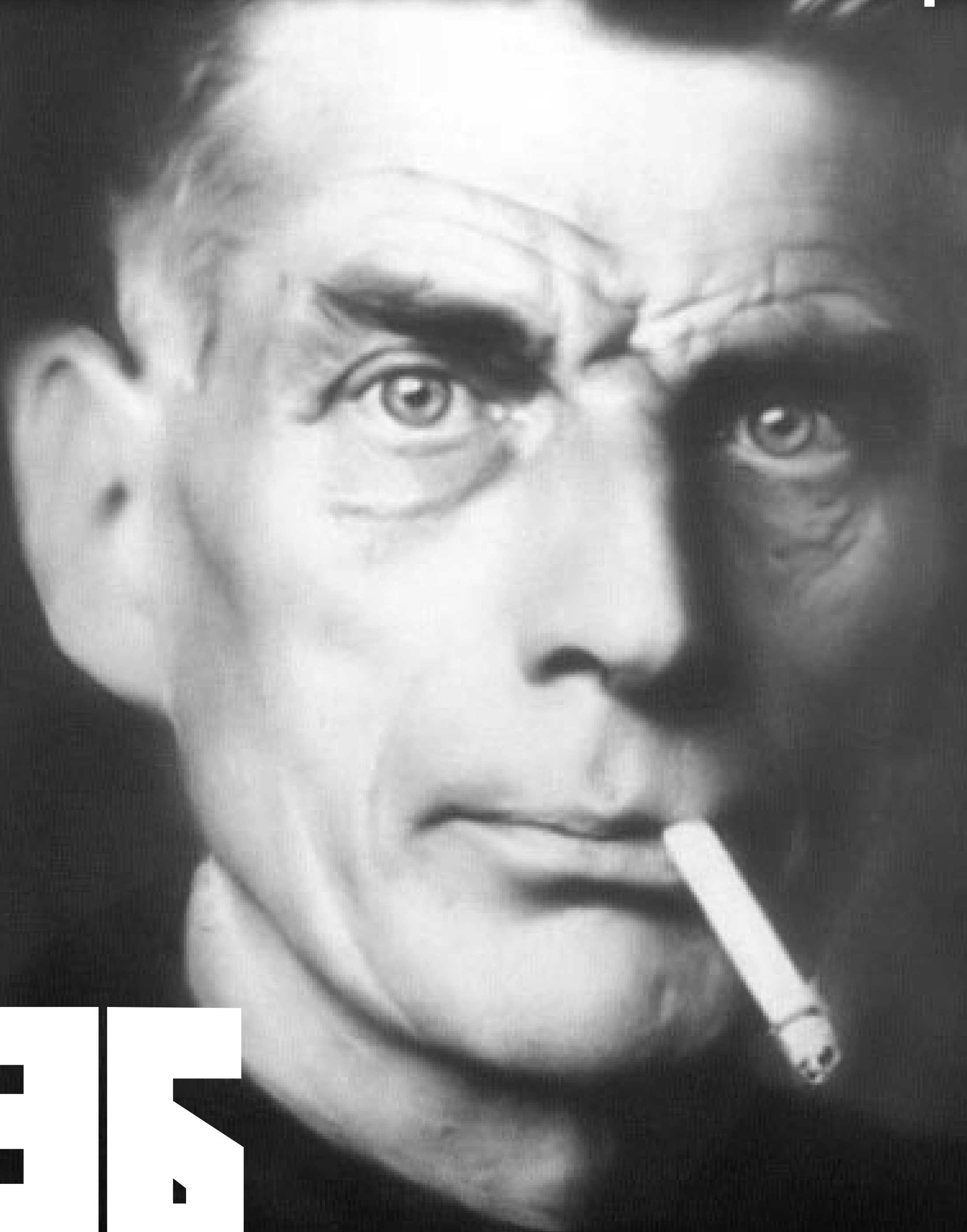
Дз. Больш за тое. Зрынаньне тыраніі разважлівасьці. Сьвет як плынь рухаў, складовая часу жыцьця — намаганьня, тварэньня, вызваленьня, маляваньня, мастака. Лётны момант успрыманьня вяртаецца й зьяўляецца, у атачэньні безупыннасьці, якой ён жывіўся.

Б. У кожным выпадку гэта памкненьне да больш дакладнага выяўленьня прыроднага досьведу — у той форме, у якой гэта прадстаўляецца пільнай цэнэстэзіі. Незалежна ад таго, дасягаецца тое пакорай ці майстэрствам, вынікам ёсьць прымнажэньне ў прыродзе.

Дз. Але тое, што адкрывае, упарадкоўвае, перадае гэты мастак, таго ў прыродзе не існуе. Якая сувязь паміж адной з гэтых карцінаў і

**Пераклаў Віталь Воранаў**

# Тры дыялёгі
# СЭМЮЭЛЬ БЭКЕТ І ЖОРЖ ДЗЮЦЮІ



# Тры дыялёгі
# СЭМЮЭЛЬ БЭКЕТ І ЖОРЖ ДЗЮЦЮІ

краявідам, убачаным у пэўным веку, у пэўную пару года, а пэўнай гадзіне? Ці не знаходзімся мы на цалкам іншай плашчыні?

Б. Пад прыродай я маю на ўвазе тут, як найнаіўны рэаліст, сумесь таго, хто ўспрымае, і ўспрыманага, а ня дадзеную велічыню ці досьвед. Хачу толькі адзначыць, што ідэя й рэалізацыя гэтай карціны цалкам адпавядаюць папярэдняму малярству, намагаючыся пашырыць кампраміс.

Дз. Вы не заўважаеце вялізарную розьніцу паміж значэньнем успрыманьня Таль Кота й значэньнем гэтага для пераважнай большасьці ягоных папярэднікаў, мастакоў, якія ўспрымаюць усё навокал з той утылітарнай паслужлівасьцю, што прысутнічае ў дарожным корку, і паляпшаюць вынік драбком эўклідавай геамэтрыі. Агульнае ўспрыманьне Таль Кота бесстароньняе, не аддадзенае ні праўдзе, ні прыгажосьці — гэтым двум тыранам прыроды. Я бачу кампраміс у ранейшым малярстве, але ня ў пэўным пэрыядзе Матыса й Таль Кота сёньняшняга дня, па якіх бядуеце вы.

Б. Не бядую. Я згодны, што Матыс гэтага пэрыяду, пра які вы гаворыце, гэтаксама як і францысканскія оргіі Таль Кота, маюць аграмадную вартасьць, але вартасьць роднасную той, што даўно ўжо награмаджаная. У выпадку італійскіх мастакоў трэба браць пад увагу ня тое, што яны азіралі сьвет вачыма наёмнага будаўніка — бачаньнем звычайным, як кожнае іншае, — а тое, што яны ніколі ня збочылі з поля магчымага, як бы далёка яго самі й ні павялічвалі. Адзінае, што ўдалося зьмяніць рэвалюцыянэрам Матысу й Таль Коту, — дык гэта парадак на плашчыні магчымага.

Дз. А якая яшчэ плашчыня падуладная мастаку?

Б. Калі меркаваць лягічна, то больш ніякая. Але я маю на ўвазе мастацтва, якое адварочваецца ад яе з агідай, якое стамілася ад марных подзьвігаў, стамілася ўдаваць, што яно ў змозе, стамілася рабіць старое, толькі трошкі лепш, заходзіць крыху далей па нуднай дарозе.

Дз. І што ж яму больш даспадобы?

Б. Выраз, што няма чаго выяўляць, няма чым выяўляць, няма з чаго выяўляць, няма моцы выяўляць, няма жаданьня выяўляць, з адначасовым абавязкам выяўляць.

Дз. Але ж гэта занадта скрайні й асабісты пункт гледжаньня, што ніякім чынам не дапамагае нам у справе з Таль Котам.

Б. ...

Дз. Бадай, на сёньня досыць.

### II
### МАСОН

Б. Хутчэй у пошуку цяжкасьці, чым у яе ціску. Трывога таго, у каго няма ворага.

Дз. Магчыма, гэта прычына, зь якой ён сёньня так часта гаворыць пра маляваньне паражнечы — «у страху й з дрыготкай». Калісьці яго займала стварэньне міталёгіі; пазьней — чалавек, які ня проста ў сусьвеце, але і ў грамадстве; а цяпер... «унутраная пустэча, згодна з кітайскай эстэтыкай гэта першасная ўмова малярскага акту». У выніку здаецца, што Масон пакутуе мацней за кожнага сучаснага мастака праз патрэбу спыніцца, то бок акрэсьліць складовыя часткі праблемы, якую трэба разьвязаць, і ўрэшце — акрэсьліць саму Праблему.

Б. Хоць я мала знаёмы з праблемамі, якія ён раней стаўляў перад сабою й якія, ці то з прычыны сваёй вырашальнасьці, ці то зь якой-колечы іншай прычыны, страцілі дзеля яго сваю правамернасьць, я адчуваю іх прысутнасьць недзе побач зь ягонымі здранцьвелымі ад жаху палотнішчамі, я бачу шнары мастацкага спазнаньня, няйначай як прасякнутыя ягоным болем. Дзьве заўсёдныя немачы, якія, несумненна, павінны быць разгледжаныя асобна: немач ад жаданьня ведаць, што належыць рабіць, і немач ад жаданьня магчы гэта зрабіць.

Дз. Але агучаная Масонам мэта — гэта зьвядзеньне тых, як вы сказалі, немачаў унівіч. Ён імкнецца скінуць ярмо прасторы, дзеля таго каб ягонае вока магло «гарэзаваць паміж несфакусаванымі палямі, узбуранымі ад няспыннага стваральніцтва». У адначасьсе ён дамагаецца апраўданьня «цьмянасьці». Гэта можа здавацца дзіўным у вуснах кагосьці, хто тэмпэрамэнтам больш схільны да вагню, чым макрэчы. Вы, вядома, скажаце, што гэта старая песьня, адно й тое ж чаканьне дапамогі звонку. Цьмяны ён ці празрысты — аб'ект застаецца незалежным. Але як можна чакаць ад Масона, што ён будзе маляваць паражнечу?

Б. Ніхто ад яго гэтага не чакае. Які сэнс у тым, каб пераходзіць з адной негрунтоўнай пазыцыі ў іншую, каб вечна шукаць апраўданьне на адной і той жа плашчыні? Вось мастак, які, здаецца, даслоўна працяты жорсткай дылемай выяўленьня. І ўсё ж ён працягвае выкручвацца. Паражнеча, якую ён мае на ўвазе, — гэта, верагодна, зацірaньне невыноснай прысутнасьці, невыноснай таму, што непадуладнай ні ўгаворам, ні штурмам. Калі гэтыя пакуты бездапаможнасьці ім ніколі так і не агучваюцца — для патрэбы ўласнай ці дзеля самой сябе — хоць, магчыма, зрэдчас выкарыстоўвае яе ў якасьці прыправы да «подзьвігу», якому яна пагражае, дык гэта, несумненна, яшчэ й таму, што яна, здаецца, зьмяшчае ў сабе немагчымасьць акрэсьленьня. Падыход, ізноў і выключна, лягічны. У кожным выпадку, яго наўрад ці пераблытаеш з паражнечай.

Дз. Масон багата гаворыць пра празрыстасьць — пра «адтуліны, цыркуляцыі, каналы сувязі, невядомыя пранікненьні», дзе ён зь лёгкасьцю й свабодна мог бы гарэзьнічаць. Без вырачэньня аб'ектаў, агідных і смачных — хлебу нашага штодзённага, і віна, і атруты; ён намагаецца прабіцца праз гэтыя перашкоды да той безупыннасьці быцьця, якая адсутнічае ў звычайным разуменьні жыцьця. У гэтым ён набліжаецца да Матыса (зразумела, першага пэрыяду) і Таль Кота, аднак з той істотнай розьніцай, што Масону даводзіцца змагацца зь ягоным уласным майстэрствам, якое характарызуецца багацьцем, дакладнасьцю, гушчынёй і раўнавагай высокай, клясычнай манеры маляваньня. Ці, можа быць, дакладней будзе сказаць — змагацца з духам свайго майстэрства, бо пры той ці іншай патрэбе ён даводзіў пра сваю здольнасьць да багатай тэхнічнай разнастайнасьці.

Б. Тое, што вы гаворыце, безумоўна, кідае сьвятло на драматычнае становішча гэтага мастака. Дазвольце мне адзначыць ягоную заклапочанасьць прыгажосьцю лёгкасьці й свабоды. «Зоркі, несумненна, цудоўныя», — як заўважыў Фройд пасьля прачытаньня Кантавага касмалягічнага доказу існаваньня Бога. З такімі поглядамі немагчыма, мне падаецца, зрабіць калісьці штось адрознага ад таго, што ўжо зрабілі найлепшыя, уключна зь ім самім. І, магчыма, недарэчна меркаваць, што ён гэтага менавіта жадае. Яго надзвычай разумныя заўвагі пра прастору дыхаюць тым жа прысабечваньнем, што й нататнікі Леанарда, які, гаворачы пра disfazione, ведае, што для яго самога ня страціцца ніводзін фрагмэнт. Таму прабачце мне, калі я зноў, так, як тады, калі мы гаварылі пра настолькі адрознага ад Масона Таль Кота, пагружуся ў маю мару пра мастацтва, якое не абураецца сваім непераможным убостввам і занадта фанабэрнае для фарсу даваньня й атрымоўваньня.

Дз. Сам Масон, адзначыўшы, што заходняя пэрспэктыва — гэта ня больш як чарада пастак для хапаньня аб'ектаў, абвяшчае, што ўладаньне імі яго не цікавіць. Ён віншуе Банара з тым, што той у апошніх працах «выйшаў па-за прастору ўласьніцтва, ува ўсіх магчымых постацях і формах, далёка за агляды й межы, дайшоў да пункту, у якім усякае прысабечваньне растае». Я пагаджуся, што творчасьць Банара далёка-далёка ад гэтага ўбогага малярства, «папраўдзе дарэмнага, няздольнага на ніводзін вобраз», да якога імкнецеся вы й да якога, хто ведае, магчыма, падсьвядома, мае цягу Масон. Але ці мусім мы бедаваць па малярстве, якое прызнае «вясну ўва ўсіх ейных постацях і тварэньнях, бліскучых сваёй пажадлівасьцю й самасьцьвярджэньнем, безумоўна, нявечным, але бясконцым у сваёй адраджальнасьці», — ня дзеля прыбытку, ня дзеля асалоды, але дзеля таго, каб тое, што прымальнае й прамяністае, магло працягвацца? Ці бедаваць нам па малярстве, якое пасярод хуткаплынных тварэньняў часу, што паглынае й нас, трывае ў часе й нават дае прырост?

Б. *(Галосячы, сыходзіць.)*

### III
### БРАМ ВАН ВЭЛЬДЭ

Б. Француз, страляйце першы.

Дз. Калі вы гаварылі пра Таль Кота й Масона, вы згадалі мастацтва цалкам іншага тыпу, адрознае ня толькі ад іхнага, але ад усяго, што дагэтуль было створана. Ці слушна я здагадваюся, што пад гэтым шырокім адрозьненьнем вы мелі на ўвазе ван Вэльдэ?

Б. Так. Я мяркую, што ён быў першы, хто прыняў пэўнае становішча й адважыўся на пэўнае дзеяньне.

Дз. Ці маглі б вы ласкава яшчэ раз, як мага прасьцей, прадставіць і становішча, і дзеяньне, якія вы прыпісваеце гэтаму мастаку?

Б. Становішча кагосьці, хто бязрадны, ня ў змозе дзейнічаць, у гэтым выпадку кагосьці, хто ня ў змозе маляваць, паколькі ён абавязаны маляваць. Дзеяньне кагосьці, хто ў стане бязраднасьці, нязмогі дзейнічаць, — дзейнічае, у гэтым выпадку малюе, паколькі ён абавязаны маляваць.

Дз. Чаму ён абавязаны маляваць?

Б. Ня ведаю.

Дз. Чаму ён няздольны маляваць?

Б. Таму што няма чаго маляваць і няма чым маляваць.

Дз. І вы сьцьвярджаеце, што ў выніку паўстае новы тып мастацтва?

Б. Сярод тых, каго мы называем новымі мастакамі, я не магу прыгадаць ніводнага, хто ня быў бы ў першую чаргу заклапочаны ўласнымі выяўленчымі здольнасьцямі, магчымасьцямі канкрэтна ягонай справы й усяго чалавецтва агулам. Перадумова ўсяго мастацтва, што сфэра творцы — гэта сфэра магчымага. Шмат можна выявіць, мала можна выявіць, уменьне выявіць шмат, уменьне выявіць мала — усё зьліваецца ў агульным памкненьні выявіць як мага найболей, ці як мага найпраўдзівей, ці як мага найбольш вытанчана, па меры ўласных уменьняў. Тое, што...

Дз. Хвіліначку. Ці вы намагаецеся сказаць, што малярства ван Вэльдэ нічога не выяўляе?

Б. *(Праз два тыдні.)* Так.

Дз. Ці ўсьведамляеце вы абсурд вашага сьцьверджаньня?

Б. Спадзяюся, што так.

Дз. Вашыя словы зводзяцца да наступнага: форма выяўленьня, што называецца малярствам, калі мы ўжо пра яго гаворым і вымушаныя яго трымацца, павінна была дачакацца ван Вэльдэ, каб магла пазбавіцца аблуды, якая такі працяглы час ляжала ў аснове яе намаганьняў і сьмелых памкненьняў, а менавіта, што задача малярства — у выяўленьні з дапамогай фарбаў.

Б. Некаторыя ўжо раней падазравалі, што мастацтва не абавязкова заключаецца ў выяўленьні. Але шматлікія спробы пазбавіць малярства ад ягонай перадумовы заканчваліся толькі пашырэньнем мастацкага рэпэртуару. Я мяркую, што ван Вэльдэ першы, у чым малярстве адсутнічае, чыё малярства, калі хочаце, пазбаўленае ад якой-колечы перадумоўленасьці, у ідэі ці ў выкананьні, і ён першы, чые рукі не зьвязаныя пераканаеньнем, што выяўленьне — гэта быццам немагчымы акт.

Дз. Аднак ці нельга меркаваць, нават камусьці, хто даваў бы веры вашай неверагоднай тэорыі, што перадумовай яго малярства ёсьць складанае становішча самога аўтара й што яно выяўляе немагчымасьць выяўляць?

Б. Няма больш хітрага спосабу, каб ціха й спакойна павярнуць яго ва ўлоньне Сьвятога Лукі. Але хоць раз будзьма безразважнымі й не ўцякайма. Усе — перад аблічам скрайняй галечы — разважліва рынуліся назад да звычайнай нэндзы, у якой маткі-дабрадзейкі могуць красьці хлеб для сваіх згаладнелых шчанюкоў. Паміж адчуваньнем нястачы, нястачы сьвету, нястачы самога сябе, і адчуваньнем нястачы гэтых шаноўных сродкаў існуе розьніца больш чым ступені.

Дз. Але вы ўжо гаварылі пра становішча ван Вэльдэ.

Б. Лепш бы я гэтага не рабіў.

# Тры дыялёгі
## Сэмюэль Бэкет і Жорж Дзюцюі

Дз. Вам больш даспадобы чысьцейшая фармулёўка — вось нарэшце зьявіўся мастак, які не малюе, не ўдае, што малюе. Давайце ж, дружа, скажыце штосьці дарэчнае й сыходзьце.

Б. А ці ня лепш будзе проста сыйсьці?

Дз. Не. Вы кінулі слова. Цяпер пастаўце кропку. Пачніце яшчэ раз і не спыняйцеся да самага канца. А тады сыходзьце. Пастарайцеся памятаць, што гаворка вядзецца не пра вас і не пра суфію Аль-Хаку, але пра канкрэтнага галяндца, імя якому ван Вэльдэ, якога дагэтуль памылкова клікалі artiste peintre.

Б. А што калі б я сьпярша сказаў, якім я люблю сабе яго ўяўляць, пра тое, што, як мне здаецца, ён робіць, а пасьля дадаў, што з найбольшай верагоднасьцю ў сапраўднасьці ён цалкам іншы й робіць штосьці цалкам іншае? Ці не было б гэта для нас выдатным вырашэньнем усіх нашых бедаў? Ён — шчасьлівы, вы — шчасьлівыя, я — шчасьлівы, усе трое проста бурляць ад шчасьця.

Дз. Рабіце як заўгодна. Хай гэта будзе ўжо за намі.

Б. Тое, што я дарэмна намагаюся агучыць, можна намагацца дарэмна агучыць шматлікімі спосабамі. Як вам вядома, я паспрабаваў, і публічна, і на самоце, пад націскам, з баязьлівасьці, з слабасьці розуму, разоў каля двухсот або трохсот. Вартая жалю супрацьлегласьць «уладаньне-галеча» выявілася, бадай, ня самай нуднай. І ўсё ж яна пачынае нас нудзіць, ці не? Усьведамленьне, што мастацтва заўжды было буржуазным, хоць можа прытупіць наш боль перад абліччам дасягненьняў сацыяльнага прагрэсу, у выніку малацікавае. Аналіз залежнасьцяў паміж мастаком і ягонай перадумовай, залежнасьці, якую ўва ўсе часы лічылі непазьбежнай, здаецца, таксама не прыносіць вялікага плёну — магчыма, з той прычыны, што падчас дасьледаваньня натуры такіх залежнасьцяў гэты аналіз загубіўся. Несумненна, што для мастака, якога мучае патрэба выяўляць, усяму наканавана быць перадумовай, уключна з пошукам самой тэмы, як гэта, відавочна, да пэўнай ступені мае месца ў Масона, і ўцехамі з уласнай жонкай, як у выпадку адухоўленага Кандзінскага. Ніводнае мастацтва так не насычанае, як мастацтва Мандрыяна. Але калі перадумова сталася няўстойлівым элемэнтам, то мастак, то бок другі элемэнт, наўрад ці можа мець большую ўстойлівасьць, з прычыны сьцяжмы новых модаў і падыходаў. Закіды супраць такога дуалістычнага вобразу творчага працэсу непераканаўчыя. Трэба ўвесьці два, хоць ня вельмі надзейныя, паняткі — з аднаго боку, пажыва, пачаўшы ад садавіны на талерцы аж па нягодную матэматыку, і шкадаваньне самога сябе, з другога — спосаб перадачы гэтага ўсяго. Усё, што павінна нас цікавіць, — гэта нарастаньне вострай трывогі залежнасьці, на якую ўсё больш і больш напаўзае чорны цень пачуцьця непаўнавартаснасьці, неадпаведнасьці, існаваньня за кошт усяго, што гэты стасунак выключае, усяго таго, на што нас асьляпляе. Гісторыя малярства — паўторым яшчэ раз — гэта гісторыя ягоных спробаў уцячы ад пачуцьця паразы, з дапамогай больш праўдзівых, паўнейшых, менш узаемавыключальных дачыненьняў паміж выяўляльнікам і выяўленым, сродкам пэўнага фотатрапізму, наконт натуры якога не пагаджаюцца нават наймудрэйшыя, і з такім пітагарычным жахам, як быццам бы ірацыянальнасьць лічбы «пі» была абразай Боскасьці, ня ўзгадваючы ўжо нават пра яго тварэньні. Мая справа, калі я апынуўся на лаве падсудных, палягае ў тым, што я сьцьвярджаю наступнае: ван Вэльдэ першы, хто ўстрымаўся ад гэтага эстэцкага аўтаматызму, першы, хто цалкам зьмірыўся зь непадуладнай адсутнасьцю залежнасьці, паколькі адсутнічаюць элемэнты, ці, калі хочаце, присутнічаюць недаступныя элемэнты, першы, хто прызнаў, што быць мастаком — гэта прайграваць, наважыцца прайграваць як ніхто іншы, што параза — гэта сьвет мастака, а ўцёкі ад яе — гэта дэзэртырства, мастацтва й рамяство, добрае гаспадараньне, жыцьцё. Не, не, дазвольце мне ўжо дагаварыць. Я ведаю, што цяпер, каб давесьці нават гэтую жахлівую справу да прымальнай разьвязкі, нам засталося толькі зрабіць з гэтага зьмірэньня, гэтага прызнаньня, гэтай вернасьці паразе новую перадумову, новы элемэнт залежнасьці, а з гэтага дзеяньня, няздольнага да дзеяньня, якое адначасна ёсьць да гэтага дзеяньня абавязкам, учыніць дзеяньне выяўленьня, нават калі зрабіць гэта выключна дзеля самога сябе, сваёй немагчымасьці, свайго абавязку. Я ведаю, што мая няздольнасьць зрабіць так стаўляе мяне, а, магчыма, яшчэ якога бажавольнага, у сытуацыю, якая добра вядомая ў псыхіятрыі пад назвай незайздроснае становішча. Бо чым ёсьць гэтая каляровая плашчыня, якой раней не было? Я ня ведаю, што гэта, паколькі я ніколі нічога падобнага ня бачыў. Здаецца, што гэта ня мае нічога супольнага з мастацтвам, калі, вядома, мяне не падводзіць памяць. *(Зьбіраецца сыходзіць.)*

Дз. Вы ні пра што не забыліся?

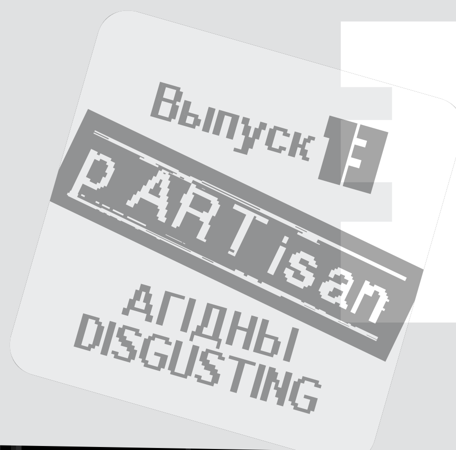
Б. А вам гэтага мала?

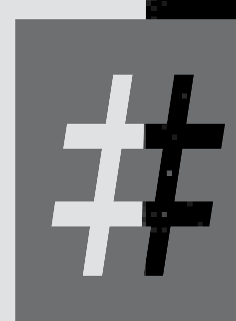
Дз. Ваш выступ, наколькі я дакладна зразумеў, павінен быў складацца зь дзьвюх частак. У першай частцы вы меліся сказаць пра — гм — што вы думаеце. Я гатовы прызнаць ужо выкананым. У другой...

Б. *(Прыгадваючы, зь цеплынёю.)* Так, так, я памыляюся, я памыляюся.

**Упершыню надрукавана ў часопісе transition 48 (рэд. Жорж Дзюцюі, № 5, сьнежань 1949 г.).**

**Сэмюэль Бэкет (1906–1989) — ірляндзкі драматург, празаік і паэт. Жорж Дзюцюі (1891–1968) — францускі мастацтвазнаўца, рэдактар часопісу *transition*. Тэкст, па ўсёй верагоднасьці, зьяўляецца не дакладнай стэнаграмай рэальнай гутаркі, а ўяўным дыялёгам, які, магчыма, часткова абапіраецца на размовы паміж Бэкетам і Дзюцюі. Ён быў напісаны Бэкетам на замову Дзюцюі й у дастаткова жартоўнай форме адлюстраваў іх частыя інтэлектуальныя размовы, якія адбываліся ў багемнай атмасфэры кавярні, што знаходзілася непадалёк ад рэдакцыі часопісу. «Тры дыялёгі» — бадай, адзіны тэкст, у якім найбольш «даслоўна» выказаны погляд Бэкета на мастацтва. Менавіта ў гэтым тэксьце ўпершыню агучваецца мастацкае крэда Бэкета: «...няма чаго выяўляць, няма чым выяўляць, няма з чаго выяўляць, няма моцы выяўляць, няма жаданьня выяўляць, з адначасовым абавязкам выяўляць».**



### ВЭНЭРА АНАДЫЯМЭНА

Бы з цынкавай труны, з глыбокай ванны ржавай,
Уся ў памадзе, — каб паболей хараства! —
Вынырвае з вады... не, выплывае павай
Цёмнавалосая дурная галава.

За шыяй тоўстаю зьяўляюцца лапаткі,
Абвіслыя бакі глядзяць ва ўсе бакі,
Ружовыя клубы — крутыя кумпякі,
Шматпавярховы тлушч падзелены на складкі.

Па сьпіне і ніжэй рассыпаны лішай.
Агідная краса... Хоць знаўцаў запрашай,
Хоць зыр у мікраскоп на гэты цуд у ваньне.

На задніцы — тату́, чытаеш — і трымціш:
Два словы з двух бакоў, «БАГІНЯ» і «КАХАНЬНЯ».
І язва анусу адкрылася — паміж.

### ВЕЧАРОВАЯ МАЛІТВА

Нібы ў цырульніка — бязвусы херувім,
Сяджу над кухлем я, — дзясятым? дваццаць пятым? —
Глытаючы напой і зь люлькі горкі дым,
І робіцца жывот, як ветразі, напятым.

Бы галубоў памёт — гарачы, кожны ўздым
Так мроямі пячэ, што радуюся стратам.
А сэрцу не баліць, бо жорсткая кара там,
І лісьце падае крывава-залатым.

Калі ж пераражаваў і праглынуў бяз хлеба
Ўсе мроі, то на двор паклікала патрэба:
Пасьля піўной ракі ня лопнула нутро б!

Як ласка Божая — на кедр і на ісоп,
Бурштынавы струмень паліўся проста ў неба,
І голаў перад ім схіліў геліятроп.

# Арцюр Рэмбо

## «Шукальніцы вошай» ды іншыя вершы

Пераклаў з французскай Андрэй Хадановіч

#40

# «Шукальніцы вошай» ды іншыя вершы

### БАЛЬ ШЫБЕНІКАЎ

На шыбеніцы апантана
Ўсё танчаць, танчаць, вісячы,
Шкілеты з воінства Шатана,
Пякельныя паслугачы.

Вялебны Вэльзэвул валадаром на балі,
Крыўлякаў, што ў пятлі блюзьнерацць задарма,
Б'е туфляю па лбах, каб весялей скакалі
Пад акампанэмэнт каляднага псалма.

І кожны ачмурэў, страсае ў танцы косьці,
Аб грудзі б'е грудзьмі, бы грукае ў тамтам,
Прыпадачна хрыпіць у вычварнай мілосьці,
Хоць коліс прыпадаў да вытанчаных дам.

Агромністы памост дае танцорам шанец —
Гоп! — весела скакаць бязь мяса і вантроб!
І ўжо не зразумець, ці гэта бой, ці танец!
Рве струны Вэльзэвул, вядомы філянтроп!

Кашуляў скураных пазбыліся амаль што,
Абутак не псуе ім лёгкае ступы,
Ня муляе даўно шляхетных шыяў гальштук,
А сьнег капелюшы напнуў на чарапы.

Крумкач, нібы султан, сядае на галовы.
Вісіць на барадзе шматок былой шчакі.
Здаецца, ваярам, расьцятым да паловы,
Кардоннага мяча ня выпусьціць з рукі.

Ад гойсаньня ўваччу хістаюцца нябёсы,
Ліловыя лясы працяў ваўчыны сквіл,
Вісельня, як арган, скавыча шматгалоса
Й пякельнай чырваньню палае небасхіл.

Ану хутчэй скакаць, здыхляціна старая,
Што лашчыць неўпрыкмет ружанец пазванкоў,
Нібыта пацеркі манах перабірае:
Тут вам не манастыр, а кодла мерцьвякоў!

Ах! вунь сапселы ўшчэнт ад замагільных скокаў,
Вялізарны шкілет узьняўся на дыбкі,
Узьвіўся ў вышыню, шчасьліва загалёкаў,
Ды раптам зноў адчуў пятлі прыгнёт цяжкі

І зь енкамі, што так падобныя да кпінаў,
Сьціскаючы ў кулак нявыслаўлены жаль,
Як блазан, што на міг свой балаган пакінуў,
Пад музыку касьцей вяртаецца на баль.

На шыбеніцы апантана
Ўсё танчаць, танчаць, вісячы,
Шкілеты з воінства Шатана,
Пякельныя паслугачы.

### СКРАДЗЕНАЕ СЭРЦА

Плюецца сэрца, бо абрыдла
Трываць насьмешкі на карме.
Пакуль жартуе гэта быдла,
Плюецца сэрца, бо абрыдла.
Глытаю гідкае павідла —
І толькі гідкае наўме.
Плюецца сэрца, бо абрыдла
Трываць насьмешкі на карме.

Малююць проста на штурвале
Зь юрлівым рогатам жлабы:
Хер зь яйцамі намалявалі,
Малююць проста на штурвале.
Вышэй, абракадабры хвалі,
Адмыйце сэрца ад журбы!
Малююць проста на штурвале
Зь юрлівым рогатам жлабы.

Што будзе, скрадзенае сэрца,
Як ім ня хопіць тытуню?
У іх адрыжкі столькі перцу,
Што будзе, скрадзенае сэрца?
Ці званітуе людажэрца?
Ён звык. І мне — не ўпершыню.
Што будзе, скрадзенае сэрца,
Як ім ня хопіць тытуню?

### ШУКАЛЬНІЦЫ ВОШАЙ

Калі чырвоны лоб расчуханы дазваньня,
Да хлопчыка ідуць дзьве добрыя сястры,
Схіляюцца над ім, як два выратаваньні:
Іх пальцы тонкія, пазногці ў серабры.

Саджаюць да сьвятла спалоханага мальца,
І кветкі за акном шалеюць ад расы,
Пакуль чароўныя і вусьцішныя пальцы
Абходзяць вартаю густыя валасы.

Ён чуе, як пяе дзявочае дыханьне,
Як расквітае ў ім мядовы летні пах,
Гук сьліны ўцягнутай, нібы сваё каханьне
І прагу цалаваць хаваюць на губах.

Ён чуе, як дрыжаць у цішыні іх вейкі,
Як робіцца рука імклівейшай за нож,
Як зь ціхім трэсканьнем зьнішчаюць чарадзейкі
Пазногцем велічным — маленечкую вош.

Ён ап'яняецца гаючаю лянотай,
У сэрцы — музыка, туман і любадаць:
То гіне, то жыве няпрошанай пяшчотай
Непераможнае жаданьне зарыдаць.

На пачатку XXI стагодзьдзя здаецца дзіўнай спроба аналізаваць сучасную культуру паводле строгае гіерархіі відаў і жанраў, тыпаў і катэгорыяў, як гэта адбывалася ў часы «клясычнага мастацтва».

Рэальная сытуацыя ў актуальным мастацтве, у тым ліку беларускім, не ўкладаецца ў жорсткую сыстэму паняткаў і чыстых жанраў. Разнастайнасьць мэтадаў і прыёмаў хутчэй нагадвае бясконцы працэс суб’ектыўнае мітатворчасьці, чым спробу ўсеагульнае распрацоўкі аднаго «вялікага» стылю.

Сучасная мітатворчасьць імкнецца выбудаваць канструкцыю ідэалаў і паняткаў кожны раз наноў, з новымі багамі й героямі. Самастойны мастацкі міт нараджаецца з хаосу сучаснасьці й суб’ектыўнасьці. Камбінацыі з розных стыляў і вобразаў, ідэяў і тэм — адна з асноўных формаўтваральных прыкметаў сучаснага мастацтва. Аўтар робіць выбар, распрацоўвае пазнавальны почырк, індывідуальную манеру часам на сутыку супрацьлеглых катэгорыяў.

## Вольга Архіпава

## На мяжы эстэтычных катэгорыяў

# ФУПРЭМАТЫЗМ

Для беларускае культуры, у прынцыпе, «памежныя» станы былі характэрныя ня толькі ў XXI стагодзьдзі. Гісторыя й культура Беларусі фармаваліся ў сытуацыі «заўсёды паміж». Пазыцыя паміж Поўначчу й Поўднем, Захадам і Ўсходам навучыла Беларусь акумуляваць лепшае й захоўваць сябе ў складаных умовах, выпрацоўваць сваё разуменьне традыцыяў і канонаў, існаваць «на памежжы». Тут заўсёды адбываўся пэўны сынтэз агульнавядомых прыёмаў зь мясцовым калярытам: беларускі іконапіс, «сармацкі» партрэт, барока і клясыцызм, сацыялістычны рэалізм і кірункі мадэрнізму. Найбольш яскравыя формы гэтага сынтэзу выявіліся пачынаючы з XII стагодзьдзя ва ўжытковым і народным мастацтве, якое зазвычай вылучалася сваім, беларускім, разуменьнем стылю: згадайма хрысьціянскую драўляную разьбу, слуцкія паясы, маляванкі (варыяцыі на тэмы эўрапейскіх габэленаў), кераміку, вышыўку, пляценьне й шыцьцё.

Сёньня сярод беларускіх мастакоў сустракаюцца прадстаўнікі розных мастацкіх сьветапоглядаў:

Творы невядомых мастакоў ЖЭСу № 72. Фота: Дзяніс Архіпаў

Вольга Архіпава

# Фупрэматызм

ад клясычнага рэалізму да канцэптуальнага абстракцыянізму. Але ў сваёй большасьці мастакі імкнуцца да пошуку новых формаў у агульнавядомым. Усё часьцей гэта мікс мастацкіх прыёмаў. Рэалістычнае й фігуратыўнае мастацтва спалучаецца зь сюррэалізмам, сымбалізмам, абстракцыянізмам, соц- і поп-артам, спараджаючы новыя формы на мяжы з кічам. Гэтая мастацкая разнастайнасьць на сучасных выставах сапраўды ўражвае. Спалучэньні прыгожага з пошлым, эпічнага з камічным, наіўнага з жахлівым, лірычнага з агідным удаюцца беларускім мастакам бездакорна...

Адзін зь дзіўных фэномэнаў нашага сучаснага жыцьця — **фундамэнтальны супрэматызм** (скарочана — **фупрэматызм**). Сама зьява з эстэтычнага пункту гледжаньня таксама знаходзіцца на мяжы розных катэгорыяў: эпічнага й агіднага, прымітыўнага й фундамэнтальнага, прафэсійнага й народнага, камічнага й афіцыйнага. Назва нарадзілася спантанна, зыходзячы з фармальных прыкметаў і маштабнасьці зьявы (і, як звычайна, была прыдуманая ўвечары на кухні за размовамі).

Супрэматызм — тэорыю простых геамэтрычных формаў у мастацтве — распрацаваў Казімір Малевіч у 1910-я гг. Супрэматысты камбінавалі выявы з рознакаляровых плоскасьцяў найпрасьцейшых абрысаў, што стварала прасякнутыя ўнутраным рухам ураўнаважаныя асымэтрычныя кампазыцыі.

«Фундамэнтальны супрэматызм» атрымаў сваю назву праз масавы, народны характар і вялікую колькасьць удзельнікаў падзеяў. Заўважыць і прааналізаваць гэты фэномэн удалося не адразу. Ягоныя вытокі палягаюць яшчэ ў пачатку 1990-х гг., калі маладыя мастакі (вучні Ігара Цішына) зьвярнулі ўвагу на прыгажосьць паўсядзённых зьяваў, даведзеных да абсурду, — рэчаў, якія мы бачым увесь час і практычна не заўважаем. Калі вырваць такія рэчы зь іхнага кантэксту й разглядаць як самастойныя зьявы культуры, яны набываюць бясконцую колькасьць сэнсаў. Гэта прынцыпы дадаізму, распрацаваныя яшчэ на пачатку XX стагодзьдзя Марсэлем Дзюшанам, але добрыя ідэі не бываюць старымі. На сучасным этапе разьвіцьця культуры гэта ўжо даўно сталася актыўным мастацкім прыёмам, які выкарыстоўваецца й у постмадэрнізьме, і ў абстракцыянізьме, і нават у рэалізьме.

Да беларускага фундамэнтальнага супрэматычнага мастацтва — фупрэматызму — належаць абстрактныя, пераважна прастакутныя, росьпісы архітэктуры сучасных гарадоў. Гэтыя абстрактныя фігуры зьяўляюцца на будынках з прычыны зьнішчэньня непрыстойных надпісаў, графіці, сьлядоў творчасьці насьценных графаманаў. Каляровыя вырашэньні фупрэматычных росьпісаў вельмі разнастайныя, яны заўсёды ледзьледзь адрозьніваюцца ад асноўнага колеру сьцяны, існуюць у шырокім тонавым спэктры. Прысутнічаюць падобныя прастакутнічкі й квадрацікі практычна на ўсіх дамах і ўстановах, асабліва на тых будынках, дзе ёсьць аркі. Менавіта ў арках ствараюцца лепшыя ўзоры фупрэматычных кампазыцыяў, якія перакрываюць адна адну. Гэтае «фундамэнтальнае» мастацтва мае абсалютна масавы, народны характар і рухомую, жывую прыроду паходжаньня. У сучаснай беларускай архітэктуры, асабліва ў апошнія 20 гадоў, калі экстэр'ерны росьпіс прыпыніў сваё існаваньне, зьявілася імітацыя манумэнтальнага жывапісу ў выглядзе фупрэматызму.

У прасторы гораду фупрэматызм даўно стаўся паўсядзённай, звыклай зьявай. Мы, простыя гледачы, жыхары гарадоў, увесь час назіраем зьмену такіх шэдэўраў сучасных «невядомых мастакоў ЖЭСаў». Да таго ж гэтыя росьпісы санкцыянаваныя дзяржавай. Паспрабуйце дамагчыся дазволу на экстэр'ерны росьпіс сьценаў будынку — гэта практычна немагчыма ў сучаснай беларускай сытуацыі. Між тым на сьценах дамоў увесь час зьяўляюцца ўсё новыя й новыя геамэтрычныя фігуры. Малевіч мог толькі марыць пра тое, каб супрэматызм захапіў усе плошчы й вуліцы гарадоў. Але ці прадбачыў мастак, якія формы набудзе супрэматызм? Супрацоўнікі ЖЭСаў, якія павінны сачыць за станам сьценаў гораду, зьнішчаючы, адначасова ствараюць усё новыя й новыя шэдэўры. Ня маючы прафэсійнае мастацкае адукацыі, паводле службовых абавязкаў яны мусяць маляваць найпрасьцейшыя геамэтрычныя фігуры на сьценах. Вось такім чынам і зьяўляюцца чатырохкутныя кампазыцыі на будынках гораду. Гэтая «грамадзка значная» зьява — найпрасьцейшая форма, у якой адлюстроўваецца сытуацыя ў Беларусі. А фупрэматычныя росьпісы ёсьць маўклівымі сьведкамі дэмакратыі й свабоды слова.

Фундамэнтальны супрэматызм — гэта пашыраная зьява, сапраўдны фэномэн сучаснае культуры. Мастацтва, якое ствараецца абсалютна інкогніта, жыве паводле законаў незаўважнага, нябачнага, партызанскага руху. Яно нараджаецца ў непрыкметнай барацьбе супрацьлегласьцяў: патрэба «невядомага мастака № 1» у выказваньні сваіх думак і меркаваньняў сутыкаецца з абавязкам «невядомага мастака № 2», які выконвае загады свайго начальства, зашыфраваць і стварыць абстрактны знак, тайнае пасланьне («мэсэдж») для ўсіх астатніх жыхароў гораду. Уявіце, колькі невядомых мастакоў-фупрэматыстаў жыве толькі ў Менску! А колькі нязнаных аўтараў канцэпцыяў і ідэяў манумэнтальнага жывапісу жыве ў Беларусі? Гэта масавае мастацтва, якое ня мае патрэбы ні ў музэях, ні ў галерэях, ні ў адмысловых часопісах, ды й каштуе ня надта дорага. Ідэйным натхняльнікам падобнага можа быць кожны чалавек, бо фупрэматызм — прадукт калектыўнае бесьсьвядомае творчасьці.

Фундамэнтальны супрэматызм — прыклад пераўтварэньня элітарнага ў масавае. Супрэматычныя ідэі Малевіча да нашага часу не зразумелыя абывацелям. Сакрэт чорнага квадрату для многіх не вытлумачальны й зараз. А рознакаляровыя квадраты й прастакутнікі на сьценах дамоў не выклікаюць пытаньняў. Гэта прыклад таго, як супрэматызм пераўтвараецца ў кіч, у побытавае стандартызаванае аздабленьне. Часьцяком у масавай культуры выяўляюцца максымальны адыход ад элементарных эстэтычных каштоўнасьцяў, тэндэнцыі прымітывізацыі й апашленьня.

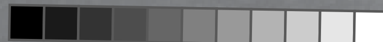


Творы невядомых мастакоў ЖЭСу № 72. Фота: Дзяніс Архіпаў

Мак Разанаў «Горад высокападвешаных тэхналёгіяў»

# #46

Сяргей Шабохін «STORE», плошча Марыі Магдалены, Кракаў, 2010



YES NO

Выпуск 13

pARTisan

АГІДНЫ
DISGUSTING

47#

Сяргей Шабохін «Празрысты выбар», 2010

**— У сваіх працах ты вельмі часта выкарыстоўваеш цытаты з твораў іншых мастакоў, быццам вядзеш зь імі бясконцы дыялёг. Гэта вынік набытых ведаў, якія патрабуюць рэалізацыі, ці ўнутраная неабходнасьць выказваньня менавіта ў такой форме?**

— Ключом да разуменьня маіх прац зьяўляецца фраза, якую я ўжыў у адной са сваіх інсталяцыяў: «Штодня я размаўляю з жывымі й мёртвымі мастакамі». Гэта сапраўды так. Напрыклад, я іду па горадзе й бачу нейкі элемэнт, які мне цікавы. Сьвядома ці не, я адразу думаю пра тое, як бы паглядзеў на гэта Энндзі Ўоргал, напрыклад. Так бы мовіць, гляджу на рэальнасьць нібыта праз шматлікія «фільтры», выкарыстоўваю розныя мастацкія мэтады ўспрыманьня: з пункту гледжаньня абстрактнага мастацтва, канцэптуальнага, поп-арту. Напрыклад, пра поп-арт казалі, што, калі ты ўбачыш бляшанкі «Кэмпбэл» Уоргала, ужо ня зможаш, як раней, глядзець на рэкляму. Для мяне такі дыялёг вельмі важны. Я думаю, у сёньняшнім інфармацыйным багацьці кожны мастак вымушаны рабіць тое ж самае.

**— Але ёсьць мастакі, якія сьвядома ізалююцца ад навакольнага сьвету, каб не адчуваць ягоны ўплыў, захаваць індывідуальнасьць…**

— Мне здаецца, мастак павінен вывучаць мастацтва й сачыць за сучаснасьцю. Адрачэньне ад глябальнага працэсу — таксама альтэрнатыва. І такіх мастакоў-пустэльнікаў велізарная колькасьць. Але мастак рызыкуе стаць аўтсайдэрам, гэта значыць, будзе рабіць творы толькі для сябе й сваіх блізкіх. Для мяне ж мастацтва — найперш дыялёг зь іншымі культурамі, мастакамі й гледачамі.

**— Сёньня пашырана меркаваньне, што ў мастацтве ўжо немагчыма прыдумаць нешта кардынальна новае…**

— Вядома, тыя, хто так лічыць, маюць рацыю, у наш час сапраўды немагчыма стварыць радыкальна новыя выявы. Але мастак і не павінен пладзіць новыя аб'екты. Сёньня гэта хутчэй стэрэатып. Задача мастака палягае ў тым, каб выяўляць і канструяваць новыя ўзаемадачыненьні. Мастакі паступова адварочваюцца ад агульных глябальных тэм і ад клясычнага мастацтва, зьвяртаючыся да лякальнага поля й асабістай прасторы. Так зьявіліся relation art, public art, сакралізацыя банальнага, дасьледаваньне грамадзкага й нацыянальнага. Яшчэ ў гады навучаньня я актыўна цікавіўся гісторыяй мастацтваў «пасьля Дзюшана», якая й прывяла мяне да тэмы дыялёгу. Узаемадачыненьні арыгіналу й копіі, мастака й гледача, двух мастакоў. Чыя

# Інтэрвію Тацяны Арцімовіч зь Сяргеем Шабохіным

# #48 “Мне цікава назіраць за гледачом, які назірае за мною”

Сяргей Шабохін, з сэрыі «~~Art Commercialism Cycle~~» — Abramovic, Менск, 2010

ідэя першасная, а чыя — другасная? Калі я выкарыстоўваю чужую ідэю, я яе прысвойваю, ці той мастак паглынае мяне? Ці магчымы дыялёг паміж мастаком і гледачом? Як глядач інтэрпрэтуе тое, што бачыць? Я сьвядома не працую з чыстай абстрактнай формай, таму што мне важна, каб глядач мог распазнаць аб'ект. У кожную сваю працу імкнуся закласьці як мага большую колькасьць разнастайных інтэрпрэтацый, каб вызначыць мяжу паміж сваёй ідэяй і творчасьцю гледача.

**— У сваіх працах ты размаўляеш перадусім з заходняй культурай. Ці адчуваеш неабходнасьць дыялёгу й зь беларускім мастацтвам?**

— З заходняга мастацтва, хутчэй, усё пачыналася. Гэта тое, што відавочна, таму што для сучаснага мастацтва знакавымі ёсьць галоўным чынам постаці мастакоў заходняга кантэксту. Тым ня менш я ўвесь час назіраю за творчасьцю й беларускіх сучасных мастакоў, досьвед якіх, так бы мовіць, і падштурхоўвае мяне зьвяртацца да пэўнай формы выяўленчасьці. У прыватнасьці, у нас амаль адсутнічае практыка звароту да банальнага, бескарыснага па канцэпцыі й выкананьні мастацтва, нябачнага й таму абсурднага. Пакуль для беларускага мастацтва яшчэ занадта важная пераканаўчая форма, нават у актуальным мастацтве — асабліва ў актуальным. Акрамя гэтага дыялёг зь беларускім мастацкім асяродзьдзем заахвоціў мяне заняцца куратарствам, а крыху пазьней выліўся ў працу над інтэрнэт-парталам пра сучаснае беларускае мастацтва ART AKTIVIST.

**— Летась увосень ты прыняў удзел у праекце «Opening the Door? Belarusian Art Today» у Вільнюсе. Ці важным стаў для цябе гэты досьвед?**

— Для беларускіх мастакоў у прынцыпе гэта быў унікальны шанец, таму што такога куратарскага падыходу, як у Кястуціса Куйзінаса, у нас пакуль няма. Некаторыя паставіліся да гэтай выставы падазрона ці нават зусім нэгатыўна, папракаючы эўрапейскага куратара ў ягонай выключнай цікавасьці да грамадзка-палітычнага мастацтва. Гэта, маўляў, занадта літаральны, залішне «турыстычны» погляд на Беларусь. Але Кястуціс падкрэсьліваў, што менавіта такі погляд і быў ягонай мэтаю. Яму здаецца, што беларускае мастацтва занадта мэтафізычнае, яно, магчыма, неўсьвядомлена пазьбягае пэўных тэмаў. У межах «Opening the Door? Belarusian Art Today» мастакі змаглі публічна выказацца па пытаньнях, якія іх хвалююць, і — у некаторай ступені — пазбавіцца ад мэтафізычнага «комплексу». Мяне ж асабіста гэты праект прымусіў задумацца пра палітычную адказнасьць мастака.

**— Менавіта таму зьявіўся аб'ект «Празрысты выбар»?**

— У гэтай працы мяне перадусім цікавіла сама сутнасьць выбару. Гледачу было прапанавана адказаць на пытаньні з розных сфэраў жыцьця: масавая культура, рэлігія, палітыка, мастацтва. Раптам глядач заўважаў, што урна ня мае разьдзяляльнай перагародкі. Чалавек пачынаў сумнявацца: а навошта выбіраць, калі ня будзе відавочнага выніку? Ці ёсьць у гэтым сэнс? Але, зрабіўшы свой выбар, ён адчуваў, што гэты выбар мае значэньне найперш для яго самога. Нават адмова ад выбару павінна быць сьвядомай. Напрыклад, я заўважыў, што некаторыя наведвальнікі забіралі карткі з пытаньнямі з сабой, што таксама выдатны варыянт адказу. Але, зразумела, празрыстая урна — гэта яшчэ й палітычная карыкатура, у тым ліку й на літоўскіх выбарнікаў, якім уласьцівая нізкая актыўнасьць на выбарах. Зараз, калі гэтая выстава паедзе ў Польшчу, я падкарэктую пытаньні, улічваючы менавіта польскі кантэкст.

**— Гэта значыць, месца, дзе выстаўляецца праца, мясцовы глядач становяцца часткаю самой працы?**

— Так, і цяпер гэта для мяне сапраўды прынцыпова. Усё пачалося яшчэ з праекту «Машчавікі» (сэрыя «Нэкралёгі XX, XXI»). Гэтая інсталяцыя выклікала ў гледачоў велізарную цікавасьць, стаялі цэлыя чэргі, каб разгледзець аб'ект. Мяне гэта вельмі ўсьцешыла. Таму што сёньня надзвычай складана прымусіць гледача разгледзець твор. Ён лічыць, што для разуменьня мастацкай выявы яму патрэбна ня больш за хвіліну. Таму я сьвядома абраў такую форму — інфармацыйна насычаную, — каб паспрабаваць спыніць гледача, прымусіць яго вывучаць зьмест інсталяцыі.

Пасьля гэты «спосаб» я разьвіваў у Кракаве ў межах ARTBOOM TAURON FESTIVAL. Гэта быў працяг майго дасьледаваньня камунікацыі. Разам з куратарам я абраў тры галоўныя пляцы ў Кракаве, дзе зь нейкіх прычынаў былі ўсталяваныя аб'екты, што ніякага дачыненьня да гісторыі гэтых мясьцінаў ня мелі. Гэтыя мясьціны жыхары называюць «чорнымі дзіркамі» на мапе гораду: там штосьці раней было, адбывалася, а потым усталявалі «аб'екты» й быццам бы паставілі надмагільныя помнікі гэтым мясьцінам. Я падрыхтаваў тры празрыстыя вітрыны, сабраў старыя рэпрадукцыі, малюнкі гэтых мясьцінаў з гістарычнай літаратуры, адпаведныя прадметы, сучасныя турыстычныя фатаграфіі. А потым знарочыста нядбайна, быццам гэта зрабілі самі месьцічы, запоўніў матэрыялам вітрыны й паспрабаваў арганічна ўпісаць іх у «кантэкст» помнікаў. Вітрыны былі бяз подпісу й суправаджальнага тэксту. Гледачы ўспрынялі інсталяцыі па-рознаму. Хтосьці падумаў, што гэта паставілі нейкія рэлігійныя фанатыкі. Некаторыя меркавалі, што гэта з нагоды адной з трагедыяў, якія акурат адбыліся ў Польшчы, і пачалі прыносіць кветкі, сьвечкі, пакідаць цыдулкі. Была нават спроба зьнішчыць адну зь вітрынаў, у якой убачылі штосьці антырэлігійнае.

**— Ты ўвесь час знаходзіўся побач з аб'ектам?**

— Так. Кожная вітрына зьяўлялася праз некалькі дзён. На ёй была падказка, дзе шукаць наступную

вітрыну. Уважлівы глядач мог прайсьці па ўсіх трох месцах і нарэшце адшукаць інфармацыю пра тое, што гэта праца мастака ў рамках фэсту. Праект «St()re» — прыклад таго, як я жадаў бы працаваць далей. Зараз мне больш цікава назіраць за гледачом, які назірае за мною. Пасьля гэтых вітрынаў аб'ект «Празрысты выбар» — натуральны працяг маіх дасьледаваньняў.

**— Гэта значыць, для цябе выстаўленая праца не зьяўляецца дэманстрацыяй канчатковага выніку? Гэта, хутчэй, частка працэсу творчасьці?**

— Так. Мне вельмі цікава даведацца пра ўзровень узьдзеяньня твору. Гэта дапаможа адказаць на пытаньне пра магчымасьць кантакту паміж гледачом і мастаком у прынцыпе.

**— Ты ўзгадваў сваю куратарскую практыку. Як ты спалучаеш гэтыя дзьве ролі — мастака й куратара?**

— Найперш я мастак і застаюся ім нават у куратарскіх праектах. Мне імпануе, што куратар мае поўную волю. У яго ёсьць доступ да прац іншых мастакоў, ён можа абыходзіцца зь імі, як пажадае. Маю на ўвазе — не руйнаваць, але выстаўляць і супастаўляць у пэўным парадку, ствараючы новы сэнс. Таленавіты куратар нават дрэнныя працы можа вывесьці на новы ўзровень. Мяне доўгі час хвалявала пытаньне: калі я буду рабіць куратарскія праекты, ці маю права выстаўляць і свае працы? Цяпер я разумею, што гэта нармальна. Таму што ў мяне ёсьць цікавасьць да таго, як мае ўласныя працы будуць супастаўляцца з працамі іншых мастакоў. Гэта яшчэ адзін узровень спазнаньня.

**— Працяг дыялёгу?**

— Так.

**— Усе тры твае працы, якія былі выстаўленыя ў Беларускім павільёне Вэнэцыянскай біенале ў 2009 годзе, зьвязаныя са сьмерцю: сьмерць музэяў, сьмерць мастакоў, увогуле сьмерць мастацтва. Гэтая тэма сустракаецца і ў іншых тваіх працах. Чаму сьмерць?**

Сяргей Шабохін, з сэрыі «Conservation», 2008

— Сьмерць у дадзеным выпадку трэба браць у двукосьсе. Гэта хутчэй спосаб паглядзець на праблему праз эстэтыку разбурэньня й зьнішчэньня. Напрыклад, «сьмерць мастацтва» (сэрыя «Art Commercialism Cycle») як страта чысьціні, эксплюатацыя мастацтва дызайнам, мастакамі, якія пачынаюць «даношваць» створаную кімсьці выяву. Ці, напрыклад, праблема зьнішчэньня музэяў (сэрыя «…і не засталося нічога…»). Беларускія музэі, відавочна, не спраўляюцца з сваімі задачамі. Гэта не інстытуты, а проста выстаўныя прасторы. Але страшна страціць нават гэта. Для мяне вельмі важна было зрабіць акцэнт на тым, што разбурэньне аднаго прыводзіць да разбурэньня шматлікіх рэчаў. Напрыклад, сьмерць мастака прыводзіць да зьнішчэньня ягоных твораў. У сэрыі «Нэкралёгі XX, XXI» я наўмысна «зьнішчаў» працы мастакоў, як гэта, напрыклад, робяць рэлігійныя фанатыкі, калі расьцягваюць сьвятыню па кавалках. Такім чынам атрымалася «сьмерць мастака» праз вітрыну. Нічога не засталося: ні мастака, ні ягонага твору.

**— Але тэма «сьмерці» для цябе ня вычарпалася?**

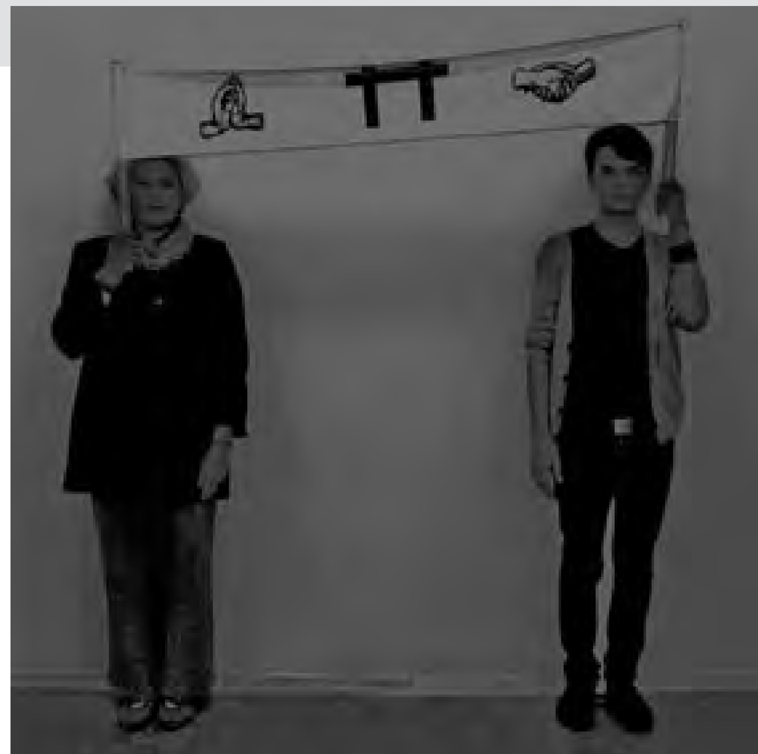
— Так, яна працягваецца. «Сьмерць» прагучала ў інсталяцыі «Ён глядзеў ёй у рот, яна лавіла кожнае яго слова», калі вершы зьнішчаліся атрамантам, якім былі напісаныя. Арыгінальны твор зьнішчаўся сваёю копіяй у аб'екце «Original / Copy», таму што яны былі так прымацаваныя адно да аднаго, што ўжо было незразумела: дзе арыгінал, а дзе ягоная копія. У інсталяцыі «Conservation» я прысвойваў ідэі іншых мастакоў і такім чынам зьнішчаў элемэнт эксклюзіўнасьці й арыгінальнасьці кожнай іхнай працы. Эстэтыка разбурэньня мяне прыцягвае. Тым больш што яна цесна зьвязаная з тэмай узаемадачыненьняў, пра якія я казаў. Як быццам узаемадачыненьні павінны штосьці будаваць, але ў той жа час яны руйнуюць. Рэкляма й мастацтва, напрыклад, жывы мастак і мёртвы. Гэтая тэма прывяла мяне да тэмы грамадзтва. Я бачу лякуны нашага грамадзтва: страхі, фобіі, хваробы, якія часам абсурдныя. Я хачу іх прэпараваць, зьмяшчаць у вітрыны,ператвараць у музэй. Нашыя краіна й грамадзтва вельмі падобныя да аднаго велізарнага музэю, дзе ўсё знаходзіцца пад вітрынай, мае сваё месца, назву й ацэнку. Гэта будзе тэмай маёй наступнай працы. Мне цікава, як павядзе сябе глядач, калі ўбачыць сябе «пад шклом», як праінтэрпрэтуе тое, што ўбачыў.

**— Як ты лічыш, ідэальная рэакцыя гледача якая?**

— Каб адказаць на пытаньне, я скажу, як у прынцыпе бачу ідэальную выставу. Гэта павінна быць эмацыйна вельмі рознаўзроўневая экспазыцыя. Глядач прыходзіць на выставу, перамяшчаецца ад аб'екту да аб'екту, дзесьці палохаецца, дзесьці яму становіцца сумна, штосьці бянтэжыць, абурае ці захапляе. Але ён атрымлівае паўнавартаснае задавальненьне ад таго атракцыёну, які ён убачыў.

**— Што значыць «задавальненьне»?**

— Кожны атрымае свой узровень задавальненьня. Адзін — ад сустрэчы зь вядомым, другі — ад інтэлектуальнага насычэньня, трэці — ад уласнай інтэрпрэтацыі. Гэта значыць, гледачы з розным узроўнем падрыхтоўкі ў ідэале ў любым выпадку павінны атрымаць задавальненьне. Нават жах — гэта таксама задавальненьне. Як у пакоі жаху, дзе мы, палохаючыся, адначасова атрымліваем асалоду. Ідэальная выстава павінна падмануць гледача. Глядач павінен разумець: так, гэта быццам бы праўда, але вось гэта што? Гэта таксама праўда? Мяне заўсёды цікавіла тэма мітатворчасьці, люблю розных псэўдагістарычных герояў, ілжэфакты. Напрыклад, доўгі час людзі верылі ў дакладнасьць фатаграфіі. Зараз ужо ў гэтым сумняваюцца, але чамусьці працягваюць давяраць музэю. Такім чынам, калі штосьці знаходзіцца пад музэйным шклом, яно праўдзівае? А калі, напрыклад, фатаграфію, зробленую ў фоташопе, зьмясьціць у вітрыну, — паверыць глядач ці не? Для мяне вельмі важна выявіць гэтую мяжу — паміж праўдай і няпраўдай.



*Сяргей Шабохін — беларускі мастак, пераможца Беларускага павільёну 53-й Вэнэцыянскай біенале ў 2009 годзе (сэрыі «Нэкралёгі XX, XXI», «Art Commercialism Cycle», «…і не засталося нічога…»). Куратар галерэі сучаснага мастацтва «Ў». Летась прымаў удзел у групавых выставах «Visual Arts. New Practices», «VIS-A-VIS. Actual dialogues» (галерэя сучаснага мастацтва «Ў», Менск), «ЛІТÄRA. Візуальнае дасьледаваньне паэзіі» (Інстытут імя Гётэ, Менск), «Opening The Door? Belarusian Art Today» (Цэнтар сучаснага мастацтва, Вільнюс). У якасьці сцэнографа выступаў у аўтарскіх праектах «Vermes», «Café «Паглынаньне», «Бясконца».*

**Qu: You very often quote other artists in your works, as if engaged in an endless dialogue with them.**

A: The key to understanding my works is in the following phrase, 'Every day I talk to artists, both living and dead.' If walking along the street I see a detail that grasps my attention, I automatically think what Andy Warhol, for example, would have made of it. I see reality as if through numerous 'filters' of abstract, conceptual or pop art. Such a dialogue is very important to me.

**Qu: Yet, some artists choose to isolate themselves from the world around them in order to avoid its influence and preserve their individuality...**

A: As I see it, an artist should keep track of contemporary life. Denying the global process is an option, too, but there is a risk of becoming an outsider. For me art is all about a dialogue with other cultures, artists and viewers.

**Qu: There is a widespread view that it is no longer possible to create anything completely new in art...**

A: It is, of course, true. But the artist should not multiply new objects. His purpose is show and construct new relations. Artists are gradually turning from universal issues and classical art to the local and personal field and the original/copy, artist/viewer or artist/artist relations. Whose idea is primary and whose is secondary? In using someone else's idea, do I appropriate it

Taciana Arcimovic

# Siarhiej Sabochin: It is interesting to watch a viewer watching me

Сяргей Шабохін, з сэрыі «~~Art Commercialism Cycle~~» — Duchamp, Менск, 2010

or does the other artist absorb me? How does a viewer interpret what they see? I try to input as many various interpretations as possible into my works, so that to draw the borderline between my idea and the viewer's creative approach.

**Qu: In your works you mainly talk to western culture. What about a dialogue with Belarusian art?**

A: I keep track of modern Belarusian artists, too, whose experience can prompt me something. We hardly ever address banal and useless art, both in its concept and form. Besides, the dialogue with Belarusian artists encouraged me to take on the functions of a curator and start creating the ART AKTIVIST Internet resource on contemporary Belarusian art.

**Qu: Last autumn you took part in Opening the Door? Belarusian Art Today project in Vilnius.**

A: Some artists presented there were critical of curator Kiestutis Kujzinas's approach, blaming him for his exclusive interest in social and political art, which, in their opinion, gave a too literal vision of Belarus as if in a tourist guide. But Kiestutis said it was exactly his objective. He thinks Belarusian art is too metaphysical, it avoids – maybe subconsciously – certain subjects. The project made me think about an artist's political responsibility.

**Qu: Is it why Transparent Choice came into being?**

A: Here I was primarily concerned with the essence of choice. The viewers were offered a number of questions on mass culture, religion, politics, art, etc. Suddenly they noticed that the ballot box had no division and began to doubt whether there was any point in their choice if it led to no tangible outcome. Yet, having made their choice, they realised it mattered to themselves in the first place.

**Qu: Do the place where a work is exhibited and the local audience become part of the work itself?**

A: Yes, they do, and in Krakow within ARTBOOM TAURON FESTIVAL I went on with my research into communication. I found three major squares in Krakow which for some reason had some objects bearing no connection at all to the city's history. Local people called them 'black holes' on the city map. What I did was to collect old reprints and drawings of these places from historical literature and modern pictures from tourist guides, then in a deliberately careless manner arrange the objects in three empty glass cases, as if it had been done by the local dwellers themselves, trying to inscribe them in a natural way into the 'context' of the monuments. The audiences perceived the installations and reacted to them in very different ways.

**Qu: Speaking about your work as a curator, how do you manage to combine being an artist and a curator?**

A: I am an artist in the first place and I remain an artist even when I am a curator. What I like about being a curator is his absolute freedom in presenting, contrasting and comparing other artists' works, thus creating new meanings. A talented curator can bring to a totally new level even bad works.

**Qu: All of your three works presented at the 2009 Venetian biennale are associated with death, the death of museums, death of artists and death of art in general.**

A: 'Death' should be used in inverted commas. It is just a way of seeing the problem through destruction aesthetics. For example, 'death of art' in *Art Commercialism Cycle* represents the loss of artistic purity, when art comes to be exploited by design or by other artists. It was very important for me to stress that destruction of one thing leads to others being ruined. For instance, an artist's death results in destruction of his works. In *Obituaries XX, XXI* I intentionally 'ruined' artists' works the way religious fanatics do by taking away sacred objects bit by bit. An original was annihilated by its copy in ~~Original / Copy~~, because the two were put together, so that it was impossible to tell one from the other. In the installation called *Conservation* I appropriated other artists' ideas, thus depriving them of exclusiveness and originality. I am fascinated by the aesthetics of destruction, which is closely connected with the problem of relations. Relations are intended to construct something, but in fact they can be destructive. This has led me to such an issue as society. I can see its fears, phobias and diseases, which are sometimes absurd, and I want to vivisect them, put them in a glass case and turn into a museum. Our country and our society are very much like one enormous museum, where everything is put under the glass and has its name, place and assessment. This will be the subject of my next work. I wonder what the audience will do when they see themselves 'under the glass' and how they will interpret what they see.

Максім Любавін

Выпуск 13

pARTisan

АГІДНЫ
DISGUSTING

Максім Любавін

Максім Любавін

Выпуск 13
pARTisan
АГІДНЫ
DISGUSTING

Максім Любавін

**Выклік Брыкстана**

«Вультур» (Vulture — «валчэ» — мадэль сьмецьцязборнікавозу) аб'яжджаў тэрыторыю. На перапынак спыніліся на адной з бакавых вуліц, каля дзіцячага садку. Дзіцячым ён быў толькі на першы, павярхоўны й недасканалы, погляд. Сканалы ж погляд бачыў зусім іншае й не зусім зразумелае, нешта ў ім абачальна насьцярожвала й рэанімавала пісклявае пачуцьцё безабароннасьці й незагойнае страты. Садок карлікаваў сваёй выкшталцонай вялізнасьцю. Убіваў галаву ў плечы й трансаваў непадрыхтаваную псыхіку. Узьнікалі недарэчныя й ня вельмі жаданыя пытаньні, напрыклад: «Хто? Чаму? Навошта?» І — «Як такое ўвогуле магло здарыцца?». Няўжо нехта ў канструктарскім бюро зусім ужо збрыкстанізаваўся й зарабіў, а не зрабіў, памылку — адной коскай, а будаўнікі й усе астатнія, хто гэтым займаўся, пабудавалі ня думаючы й ня гледзячы, не параўноўваючы, ня менш чым у пяць разоў «мацней»?

Садок быў вялізным паралелепіпэдам, цалкам, безь ніводнай травінкі ці нейкай расьліны, закатаваным у асфальт. Ад вуліцы яго адгароджваў шасьцімэтровай вышыні паркан з мэталічнай сеткі й з калючым дротам наверсе. Пужалі атракцыёны. Здавалася б, звычайны набор домікаў на палях, горак, гойданак, коўзанак, гушкальніц, крымзанак і іншага пубэртатнага начыньня, але незвычайных — быццам архітэктар пакутаваў на мэгаляманію — памераў. Усё, уключаючы дробязі, было збудавана з мацёрага бярвеньня, што бачыла пару стагодзьдзяў. Сканалы погляд гэтаксама бачыў, што бярвеньне было не мясцовае, а з-за мяжы, бо мясцовыя высеклі мясцовае бярвеньне яшчэ ў каменным веку. У тыя часы, як і ў гэтыя, ніхто нікога не шкадаваў. Кельт біў кельта. Дрэва

Мак Разанаў, з праекту «Адбіткі пальцаў Старой Школы»

валілася на дрэва. Манаполіі як гульні яшчэ не існавала. Ядравая зброя была непатрэбная.

Над задняй глухой цаглянай сьцяной валатаваў слоган з чорных літараў у чалавечы рост: «Скажы Не Наркотыкам!» Ні дарослых, ні дзяцей у садку не было — калосы, мабыць, яшчэ не нарадзіліся.

Вуліца таксама была бязьлюднай, ня лічачы старога зморшчанага кітайца, што стаяў на аўтобусным прыпынку й цалкам, з ног да галавы, быў апрануты ў каляніяльны твід. Малпападобны джэнтэльмэн-перавыварацень стаяў каля маладога дрэўца, у ахоўную мэталічную сетку якога іншыя пасажыры шчыльна набілі рознага сьмецьця так, што дрэўца было ізаляванае цудней за цудоўны цуд.

Пісандлаф, кіроўца зь Ямайкі, завёў рухавік. Вультур трапятка затросься чульлівай дызэльнай дрыготкай і пакаціў сваю бактэрыцыдную скарбонку ўздоўж вуліцы Прытулку. За вуглом, у кароткім тупіку пасярод дарогі валяўся тузін раскіданых бройлераў — дробны крок для чалавецтва й дробны крок для птушынага галакосту. «Не інакш справа пакаў ці нігераў зь якой гнюснай кебабні», — жоўць мізантропіі рушыла ў капіляры.

«Дрыбзда халальная, похвач мацовачны». Пісандлаф спыніў машыну й уключыў мігалкі з гукавым сыгналам, ззаду заскрыгатала пашча ўлоньніку, у адчыненае вакно шырокай кабіны дыхнула салодкім і ўтульным смуродам адкідаў грамадзтва — існаваньне было шырэйшае за жыцьцё й здавалася вечным.

Я адчыніў дзьверы і, высока скокнуўшы ўгару й набраўшы кінэтычнай хуткасьці, цяжка ўдарыў таўстымі падэшвамі ў асфальт. Выдраў з трымача шуфлю, што пабачыла век. Бройлеры ўражвалі незвычайным кшталтам здароўя: пад пругкай шыза-зеленаватай скурай зусім не хаваліся нетры гарманальнай мускулятуры — цяжкі гелюм. Гелюм, калі яго шмат зашмат, становіцца непад'ёмна цяжкім і нават непрыстойным, як непрыстойнымі былі раскудлачаныя й разбэшчаныя птушыныя геніталіі паміж растапыранымі й абязлапленымі да бялявых касьцяных кален кумпячкамі. У кожным бройлеры было прыкладна па дваццаць мэгатонаў цяжкай лёгкасьці, на якіх зусім камфортна сядзелі адкормленыя блакітныя бутэлькі, вялікія чорныя мухі. Ад мух павявала спакоем і ўпэўненасьцю ў заўтрашнім дні, яны нават не варушыліся. Ім можна было пазайздросьціць — навала ежы й вольнага сэксу, валюнтарызм, нігілізм і анархія, за якія ня трэба было нават змагацца. Непрыстойныя мэгатоны адна за адной паляцелі ў жарало Вультуру, а па апошняй, з асабліва ўпэўненымі бутэлькамі, я з усяе моцы, злосна ўдарыў шуфляй — з дупы бройлера гаргатнуў шыдкі струмень экскалібуравага экзыстэнцыянату.

**Брудныя кніжкі**

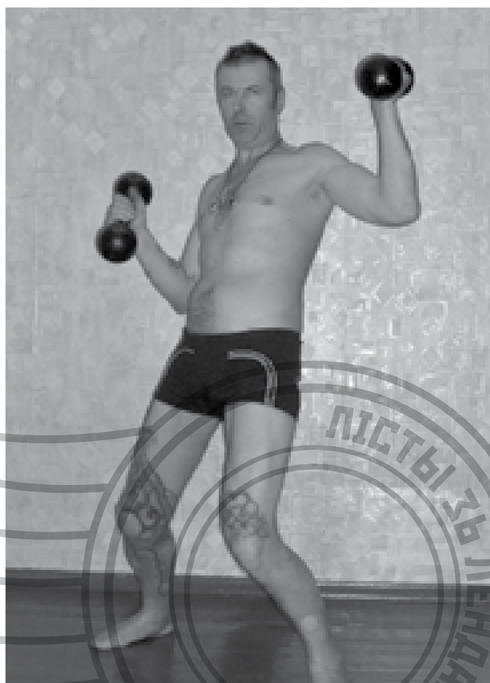
...ліпкі вакуўм... адкіды... эліэнацыянал-зачужыненасьць, хранічны маргіналізм са злосным цынізмам, праклён Крыптону, золата ў волава, не цукровы сыроп, а абыякавая празпазапрасторанасьць агентлівай самаабароны. Ліпкі вакуўм і агентлівая самаабарона былі, ёсьць і будуць адзінымі каўзальнымі складнікамі самага нерухомага матэрыялу ў жыцьці й сьвеце — сьмецьця.

Дэпо налічвала некалькі буйнейшых брыгадаў, у 5–6 дворнікаў. Вультуры іхныя значна адрозьніваліся ад Вультураў простых тандэмаў тым, што яны былі багата абвешаныя рознымі скалечанымі цацкамі, збольшага лялькамі й медзьвядзямі Тэдзі, а ў кабінах добрую частку аб'ёму займалі завалы брудных кніжак на любы, нават самы непатрабавальны, густ. Людзі пылу — хто з струхлявелымі парэшткамі перанасычанай ужо шмат разоў цікавасьці, а хто проста па звычцы — пасьлядоўна й мэтадычна цягнулі іх зь ліпкага вакуўму назад, у бессэнсоўнае несьвядомае.

Працяглы абедзенны перапынак. Брыгада санліва разваліліся на сядзеньнях, лянівапаблажліва гартаючы брудныя кніжкі. Самы брыдкі й найбруднейшы з усіх часопісаў — «Брытанскія домагаспадыні». Вульварыні вульгарнае вартасьці, адныя з хвалямі друзлага асклізлага тлушчу, іншыя — скура ды косьці, расхрыстаныя, раскарэчаныя на ўнітазах, адурманеныя танным віскі, з падбадзёрвальна заклікальнымі вочкамі й падрапанымі й пагаленымі похвамі, што зазналі цяжкую эксплюатацыю. Напампаваныя цяжкім геліем і ахутаныя ліпкім вакуўмам вульварыні натхнёна абвяшчалі й даносілі голую Праўду Прытону — Праклён Крыптону да тых адважных, што ня толькі не саромеліся на яе глядзець, а нават смакавалі й цягнуліся да яе ўсім сваім ультрагукавым інстынктам каленазломленага інсэкта. У сьмецьце яна ішла, і са сьмецьця яе выцягвалі, ужо адрыгнутай і — часам — не бяз плямаў ДНК, што заўсёды знаходзяць сабе месца ў такім ультыматыўна мультыкультуральным асяродзьдзі, як несьвядомае-нерухомае-бессэнсоўнае. Па сутнасьці людзі пылу лячыліся бруднымі кніжкамі, а лячыцца трэба было, бо кожны зь іх хвароў не на жарт, як і ўся астатняя гуманнасьць. Колькасьць хвароб перавышала колькасьць людзей, і гэта масоны адкідаў ведалі добра. Вялікая навука не абмінула іх, а выйшла бокам. Усе яны былі ў розных ступенях пашкоджаныя.

Вылучаўся самы вясёлы й толькі адзін руды ў брыгадзе. Яго так і звалі — Джынджа. Курлявыя, раскудлачаныя пасмы, такая ж калматая барада, рабаціністы твар, шчарбатыя зубы й радаснае зьдзіўленьне ў жоўта-зялёных вачох, што глядзелі наскрозь.

Джынджа пацягнуў чарговы часопіс, і ўся верхняя частка піраміды глянцава асунулася, выявіўшы сапраўдную, памерам з альбом для кававага століку, кніжку зь цьвёрдай чорнай вокладкай. Альбом здымкаў, зробленых лордам Сноўданам, ягонай голай жонкі, толькі зьлёгку эратычны, выкананы з густам і надрукаваны лепшым выдавецтвам на самай лепшай паперы. Лорд Сноўдан жыў як муха, бо яму хапала ежы й сэксу, што само па сабе ўжо зьяўлялася дасягненьнем, на якім варта было спыніцца й нічога не рабіць далей, — але не, ён закахаўся й стварыў помнік сваёй дзівоснай домагаспадыні. Чэрствыя ж рукі з чорнымі пазногцямі не дыскрымінaлізавалі дробязі, і ўзвышаны прадукт прадказальна патрапіў у груд брудных кніжак.



У дзьверы Вультуры нехта пагрукаў. Унізе стаяў чарнявы Чэ Гевара.

— Ці ёсьць у вас вакансіі на працу? — ён спытаў са спадзевам.

**Хунта Фунтаў**

Так ужо атрымалася, лёс выбірае. Нат пантэізм не дапамог. Завяла сьцежка. Крыяген. Інтэрлоўпэр. Пакутнік сумленьня, якога не было й няма, бо ўсё запаланіў несьвяты дух. А дух — гэта пакута, і сум, і сьмяротная небясьпека. Пачым ліхафунт? Натуральна — па цане ДНК.

Кожны вольны мастак, які дэтэрміністычна адмовіўся ад мастацтва дзеля сваволі выбару, незваротна пераўтвараецца ў крыяген, аніму ў лядовых ланцугах. У канчатковы рэф'юз. У прагу цяпла. У энтрапію.

Дэпо кінула мяне падмятаць кірмаш Ніжняга Балота. Кантора дала мне тачку «Бабёр лайнэр прасторы», збудаваную адмыслова для людзей пылу Хунтай Фунтаў. Вельмі халодна. Цяпло — гэта ежа... прыйдзе час, і Рафаэлем будуць тапіць печ, а аб'едкі каралевы пойдуць нават не на сьняданак, а на вячэру! Калі доўга й упарта піхаць «Бабра лайнэра прасторы», то ён дасягне ваколіцаў Сонечнай сыстэмы й на гэтым ня спыніцца, а пакоціцца далей, ужо сам па сабе, незалежнай асіраценай ёмістасьцю, поўнай пачатковага культурнага слою, белага расчараваньня й чорнага горкага парашку, без каханьня й без надзеі. Місія, але дакладна невядома — якая, толькі й трымала ў скуры адноснай адэкватнасьці, па крыўдзе, а не па праўдзе, калі косткамі продкаў думаць, місія тая зусім, насамрэч, была не патрэбная, калі адзін, ня ў кодле, а сам па сабе. Падман усё, кандыцыялізм закляты. Нам ня трэба патрэба, і вантробы ня вартыя варты. Галоўная філязофія біягнозысу нікому не была ня тое што неабходнай, а наадварот, кожны шараговы гуманоід яе злосна цураўся й спрабаваў абмінуць любымі мажлівымі шляхетнымі — і ня толькі — шляхамі. Нацыя Хунты Фунтаў вымірала, сама таго не заўважаючы...

Патэлефанавала каханка з Шатляндыі, Кэці Нікол, рафінаваная. Сказала, што прыедзе на машыне й будзе чакаць на Ніжнім Балоце.

Адзін з гандляроў кірмашу падыйшоў і са сьлязьмі ў вачох пачаў дзякаваць: «Вялікі дзякуй табе! Да цябе Ніжняе Балота ніколі не было такім чыстым! Я працую тут трыццаць гадоў, і мы ніколі ня бачылі лепшага чалавека пылу!»

У мужчынскай прыбіральні Ніжняга Балота нейкі чульлівы паэт напісаў першы радок паэмы: «Еш Гаўно, Пі Спэрму!»

Гуана было побач, за вуглом, у тупіку, і далёка ня самае горшае. Груд залішне памяркоўных памераў, галубінае, зь пер'ем і цьвілымі скарынкамі, сьмяротнымі вірусамі, злачынства й пакараньне адной добрай звар'яцелай бабулькі, якая любіла птушак і жыла ў блёку над эпіцэнтрам заразы. Груду было каля году, і, каб яго анігіляваць цалкам, спатрэбілася трыста шэсьцьдзесят пяць хвілін, па хвіліне на дзень фэкалакханаліі. Статут Масона Пылу, які вісеў на сьцяне дэпо, сьведчыў, што, калі трава між плітамі тратуару вырастае даўжэй за чорны пазногаць, то яе небходна зьнішчыць. Палын жа (альбо чарвівы лес) шчыльна, так, што нічога іншага вырасьці ўжо не магло, запаланіў усе кветкавыя клюмбы ўздоўж прылеглай да Балота вуліцы Ўотэрлю, сягаў недасяжнай вышыні й пігмэіў недаразьвітых у параўнаньні пешаходаў, пасыпаючы іх вірулентнай пыльцою.

Палын быў мацнейшы за статут, але ішла вайна зь бессэнсоўным і нерухомым, вайна да пераможнай паразы. Азьвярэлы ад клейкага павуціньня заблытаных псыхаманацый, з кокану якіх ніколі ня вырвацца, скрыгочучы зубамі ад злосьці, вырваў увесь палын на ўсіх шасьці клюмбах.

У адным з завулкаў прытаіўся на падоўжаным абедным перапынку дрэдноўт Вультуры. Брыгада храпела ў розных позах зьнявагі й зьняможаньня. Угару тырчэла рудое памяло Джынджэра, з-пад вусоў пабліскваў жоўты ікол. Само жыцьцё — гэта й ёсьць груд, ад якога, пакуль жывы, яшчэ нікому не ўдалося адмыцца, нават калі абвешацца сьляпымі аблезлымі Тэдзямі з выкручанымі лапамі.

Стала шкада палыну. Вуліца нібыта асірацела. Нешта моцнае й вольнае зьнікла ў прыпадку агрэгатнага вандалізму, а камяк пякучай гаркоты ў горле застаўся. Думка, што гэта быў проста публічны сэкс з расьлінай сярод белага дня, суцяшала прыкрую роспач — не інакш посткаітальны сындром і недахоп сэратаніну.

Блуд у бруд, глузд праз густ, гвалт на кшталт, кара Макара, Яўген з крыягену — пачуўся лямант зь Біг Бэну.

Дзьмухнуў восеньскі вецер. З-пад апалага лісьця вылецеў дзесяціфунтовік, хрусткі кайданок хунты, шараговец шурпатага шамаценьня. Хрыбётна скончыўся працоўны дзень. Абабіў пылок палыну з барвовага, скрозь заляпанага плямамі тлушчу форменнага строю, з валасоў, што зьбіліся ў адзіны выцьвілы каўтун памерам з валёнак, — там, на Балоце, чакала каханка. «Бабёр лайнэр прасторы» паказваў шлях, кіруючы кірункам.

На Балоце ўжо стаяў дрэдноўт, а за ім, гледзячы ў ягоную пашчу-дупу, машына Кэці й яна сама, у ядвабах і штучным футры. Каля дрэдноўту завіхаўся радасны Джынджэр.

— Слухай! Мы тут знайшлі завалу яек і маргарыну. Тут і на цябе засталося, дапамажы сабе, калі хочаш.

У дупе Вультуры, сярод сьмецьця валяліся пратэрмінаваныя й заплямаваныя тлушчам скрынкі канцэрагеннага маргарыну «Бусел». Пра тое, што ён канцэрагенны й забаронены для продажу ў Каралеўстве, я выпадкова даведаўся з газэтаў некалькі месяцаў таму. «Бусел», як высьветлілася, зьнішчаў бедных людзей, бо багатыя яго не ўжывалі. Зьнішчаў не адразу, аднак, а зь цягам часу, употай і гэтак, што яны ня ведалі, дзе пачатак канцу.

— Дзякуй, Джынджэр! — узяў ня дзеля ўжытку, а дзеля сумнеўнай салідарнасьці.

Пацікавіўся яйкамі, адчыніў адну ўпакоўку. Па пратэрмінаваных яйках шпарка поўзала жвавая мушыная чарва.

— Дзякуй! Але ад гэтага я ўстрымаюся. Бач, каханка чакае. Жанчыны ня любяць чарву.

Я цяжка плюхнуўся на сядзеньне побач з Кэці, паклаў важкую скрынку атруты на падлогу машыны.

— Што гэта ў цябе? — спытала Кэці.

— Бясплатны канцэраген, ні менш, ні больш, прадукт амаральнай індустрыі, ад якога нават трывалым маралістам не пашанцуе.

— Дык што, можа, і сам ужываць будзеш?

— Не, сьведкам Еговы раздам, калі возьмуць, а інакш патрымаю ў хаце месяц-другі й выкіну.

Мы кіраваліся да дзьвюхпакаёўкі каля Грынвічу, дзе я жыў з Фрэдам, паўсьляпым пэнсіянэрам, былым паштальёнам, да «машыны часу», у якой за паўстагодзьдзя нічога не зьмянілася.

Пухірыліся шпалеры, і зь іх сыпалася фарба. Унітаз быў пакрыты карычневым незмывальным карыесам. У шафах віселі Фрэдаўскія тўіды, наскрозь праедзеныя мольлю, у яйках, коканах і павуціньні. Віселі дзюпонаўскія плястыкавыя пляшчы — бязь дзірак, але крохкія, як муміі.

Непалоханая моль лётала наўпростымі трасамі ў розных напрамках, па пэўных справах. Шэры нэйлён калісьці белых фіранак на вокнах гарманічна стасоўваўся з вытаптанымі да падлогі дарожкамі, а запыленыя кічовыя сувэніры са шматлікіх вандровак Фрэда дапаўнялі атмасфэру ўтульнасьці. Фрэд паехаў на пару тыдняў да мора, да сваёй сястры.

Спалі ў ложку Фрэда, сярод нэйлёнавай шэраружовай бялізны, дзе Кэці знайшла рэшткі нейкіх засохлых інсэктаў. Перад вачыма ў поўнай цемры борздка коўзалася белая чарва й пераміналіся з нагі на нагу пачкі буслоў...

На наступны дзень, у суботу, пад вечар Кэці жаласна запрасілася на вандроўку.

— Давай зьездзім у Соха ці Ковэнт Гардэн, сходзім куды.

— Лепей сходзім да ракі, праз парк, я табе пакажу лепшы завулак у горадзе.

Прайшлі ці ня лепшы парк у сьвеце. З абсэрваторыі ў напрамку мэрыдыяну біў моцны зялёны лязэр. На рацэ быў прыліў, удалечыні зьззялі чырвоныя ліхтары Бар'еру Вуліча. Смурод нечага біяхімічнага — ці то кацінага гароху зь перамолатых касьцей, ці сабачых сэрцайкаў, гэтаксама зь перамолатых касьцей — пачаў узмацняцца. Зусім сьцямнела, і ўзьбярэжжа абязьлюдзела, мы падыходзілі да індустрыяльнай зоны.

З аднаго боку высіўся чорны гмах фабрыкі сардэчнага гароху, і там нешта гучна чвякала. З другога сьвяціўся безьліччу ліхтароў, пражэктараў і яркіх лямпачак газавы завод. З высокіх трубаў шугалі паходні запаленага газу, і чулася манатоннае шыпеньне. Паміж чорным гмахам і зіхатлівым заводам і знаходзіўся лепшы завулак у горадзе.

Ён быў вузкі, у чалавечую вышыню шырынёю, з высокімі бэтоннымі сьценамі, наверсе якіх віравала сьпіраль калючага дроту, зрэдку асьветлены шыбеніцамі ліхтароў. Амаль пастка.

Прайшоўшы насычаную кляўстрафобіяй і пагрозай фалопіевую трубу, мы выйшлі да разьвязкі трасы, па якой у тунэль чорнай сьцяны несьліся машыны.

У паветры стаяў смог, а навакольнае асяродзьдзе пакрывалі цяжкія мэталы. Зялёны прамень мэрыдыяну расьсякаў вышыню проста над галавой. У пурпуровым небе не сьвяціла ніводная зорка.

— Куды ты мяне прывёў? — Кэці не на жарт пакрыўдзілася.

Максім Любавін

Выпуск 13
pARTisan
АГІДНЫ
DISGUSTING

Максім Любавін

Максім Любавін

Выпуск 13

pARTisan

АГІДНЫ
DISGUSTING

Максім Любавін

# «Шкала Рыхтэра»: катастрофа адной карціны



Тацяна Арцімовіч

Летась у галерэі сучаснага мастацтва «Ў» Руслан Вашкевіч паказаў свой новы праект «Шкала Рыхтэра». Гэтую працу беларускі мастак адмыслова, на замову літоўскага куратара Эвалдаса Станкевічуса, падрыхтаваў да 14-й міжнароднай трыенале жывапісу ў Вільнюсе, а ўжо пазьней пры падтрымцы галерэі «Ў» арганізаваў пэрсанальную прэзэнтацыю ў Менску.

Асновай для «Шкалы Рыхтэра» сталася злучэньне й супастаўленьне дзьвюх, як падаецца на першы погляд, далёкіх сфэраў — жывапісу й фізыкі. Дзьве постаці — нямецкі мастак Герхард Рыхтэр, які вывучаў узаемадзеяньне жывапісу й фатаграфіі, і амэрыканскі сэйсмоляг Чарльз Ф. Рыхтэр, што распрацаваў шкалу для вымярэньня моцы землятрусу (так званая шкала Рыхтэра), — галоўныя героі праекту Вашкевіча.

Важна, што гэта адна з тых рэдкіх выставаў, на якіх функцыянальнасьць экспазыцыйнай прасторы адыходзіць на другі плян, ператвараючыся найперш у элемэнт праекту. Такім чынам, Вашкевіч здолеў стварыць некалькі ўзроўняў для ўспрыманьня сваёй працы, пакідаючы гледачу прастору для шматлікіх інтэрпрэтацыяў.

***Руслан Вашкевіч:***

*— Прынцып сувязі паміж фізыкай і жывапісам у дадзеным выпадку відавочны. Абодва Рыхтэры працавалі з формай: адзін яе зьмяняў, іншы — вымяраў. Фірмовы прыём Герхарда Рыхтэра — фотарэалістычны жывапіс з «размытасьцю» малюнка (быццам невялікі «землятрус» унутры выявы) — стаў першым «штуршком» для майго праекту. Далей я «прапусьціў» палатно праз усе восем балаў Чарльза Рыхтэра. Падобных назіраньняў і напрацовак у многіх мастакоў бясконцае мноства. Часам з гэтага штосьці выходзіць.*

Адметнасьць праекту ў тым, што гэта — умоўна — выстава адной карціны: сюжэтам васьмі палотнаў зьяўляецца праца Герхарда Рыхтэра «Жанчына з парасонам» («Die Frau mit dem Schirm»). Беларускі глядач пакуль не падрыхтаваны да такой *аднастайнасьці*. «А дзе выстава?» — пытае ён, зьбянтэжана разглядаючы сэрыю аднолькавых, як яму падаецца на першы погляд, ці то фатаграфій, ці то жывапісных палотнаў. Аднак, пакінуўшы сваю штодзённасьць за сьценамі галерэі, зразумеўшы правілы гульні, якія задае мастак, глядач паступова пачынае *бачыць*.

***Руслан Вашкевіч:***

*— Выбар менавіта «Жанчыны з парасонам», па-першае, абумоўлены тым, што гэтая праца вельмі характэрная для мастацкага мэтаду Герхарда Рыхтэра («размываньне» малюнка). Па-другое, зьлева на карціне прысутнічае вэртыкальны фрагмэнт сьцяны, які дапамог мне візуалізаваць «землятрус».*

Экспазыцыйная прастора *нестабільная*. Вашкевіч дыяганальна «разразае» яе чырвоным аб'ёмным выступам, быццам апраўляе цэнтральную частку прасторы. Дыяганальнымі «прыступкамі» разьмешчаныя восем палотнаў, уздоўж іх, таксама па дыяганалі, выкладзена дарога з шэра-белых палосаў. Мастак з самага пачатку стварае шлях для дакладнага ўспрыманьня сваёй працы. Ужо потым можна проста блукаць па галерэі, абыходзіць палотны вакол, хавацца за выступамі, але перад тым глядач павінен прайсьці менавіта па гэтым «пераходзе».

Пачатак — першае палатно з размытымі абстрактнымі палосамі-формамі. Погляд, быццам бы страціўшы фокус, разгублена спрабуе знайсьці *вядомае*. Галоўнае — не спыняцца й ісьці далей, прытрымліваючыся вызначанага мастаком «маршруту». Раптам узьнікае адчуваньне, быццам глядзіш у відашукальнік фотаапарату й круціш аб'ектыў, спрабуючы сфакусавацца. Крок за крокам, рухаючыся ўздоўж карцін, выяўляеш за размытасьцю пэўныя фігуры й формы і нарэшце бачыш паўнавартасны сюжэт — жанчыну, якая трымае ў руках парасон. Супрацьлеглы эфэкт — ад рэзкасьці да размытасьці — ствараецца, калі прайсьці па «дарожцы» сьпінаю наперад і глядзець на карціны ў зваротным парадку.

За невялікі адрэзак часу быццам бы зьдзяйсьняеш падарожжа з адной плашчыні ў іншую. Бачыш, як зьмяняюцца мастацкія эпохі, адчуваеш бязьлітасны рух часу, няўмольны ў сваім руйнаваньні. Гэтаму адчуваньню спрыяе яшчэ й чырвоная «мяжа», якую мінаеш і патрапляеш быццам у люстра сцэны.

Тым ня менш мастак не сьцьвярджае катастрофу. Наадварот, экспазыцыя пабудаваная такім чынам, што глядач ад разбурэньня — поўнага размыцьця сюжэту, восем балаў паводле Рыхтэра — прыходзіць да адноснай стабільнасьці: ад зьнішчэньня да стварэньня, каб потым, рухаючыся ў зваротным кірунку, ізноў зьнішчыць.

Аднак шлях менавіта да *стварэньня* ўжо пройдзены, і таму апошні, разбуральны штуршок становіцца ня вынікам, а, наадварот, адпраўным пунктам,

каб ізноў рухацца наперад. Руслан Вашкевіч закальцоўвае шкалу: нябачнае зьвяно злучае першы й восьмы балы. Катастрофа становіцца натуральным апафэозам разьвіцьця цывілізацыі, вынікам бясконцага імкненьня чалавека спазнаць форму, якую ён спачатку руйнуе, а потым ізноў пачынае будаваць.

Яшчэ адзін важны элемэнт экспазыцыі — сэйсмограф, усталяваны каля цэнтральнай сьцяны галерэі. Вынік ягонай працы ўвесь час дэманструецца на маніторы. Чым бліжэй да фінальнага пункту — падобнай да арыгінальнага Рыхтэра карціны, альбо першага балу па шкале, — тым рух сэйсмаграм і гук прыбору становяцца ўсё больш *дакучлівымі*. Але глядач да гэтага падрыхтаваны. Шкала Рыхтэра праз жывапісныя палотны візуальна ім ужо засвоена й прысвоена.

Такім чынам, відавочная паралель паміж хісткасьцю й няўстойлівасьцю сёньняшняга сьвету (землятрус як вобраз глябальнай катастрофы) і становішчам сучаснага аўтара, які змушаны існаваць у мастацкай прасторы, дзе ўжо даўно размытыя ўсе межы мэтадаў мастацтва, а ягоныя законы пастаўленыя пад сумнеў. Асабліва гэта тычыцца законаў жывапісу, якому то абвяшчаюць «канец» (жывапіс вычарпаў сябе), то, наадварот, абяцаюць неўміручасьць.

Калі казаць асобна пра палотны, апроч законаў успрыманьня й спробы выявіць мяжу паміж жывапісным і фатаграфічным, у Руслана Вашкевіча атрымалася візуалізаваць, як «руйнаваліся» й зьмяняліся законы жывапісу ў розныя эпохі. Гэта шлях ад рэалізму (канкрэтнасьці), імпрэсіянізму (размытасьці контураў) і экспрэсіянізму (дэфармацыі формаў) да поўнай абстракцыі.

***Руслан Вашкевіч:***
*— Дзякуючы гульні ўяўленьня, мастак і фізык у маім праекце сталі сваякамі. Слушна сказалі абодва Рыхтэры: «У зьместу няма формы. Ён сам ёсьць формай».*

Сёньня стала ня толькі прынята, але ў некаторай ступені модна гаварыць пра катастрофу, у тым ліку ў мастацтве. Разбурэньне ўвайшло ў нашае жыцьцё, контуры якога становяцца ўсё больш расплывістымі й неакрэсьленымі. Ці варта ўспрымаць гэта як фінал? Можа, калі ўбачыш перад сабою тупік, трэба проста разьвярнуцца й пайсьці ў зваротным кірунку? *Ідэальнае* заўсёды недасягальнае. Яно ня мае выразнага вызначэньня. Катастрофа выклікае *боль*, але яна, на жаль, неабходная. Толькі праз *такі* кантраст чалавек пачынае атрымліваць *асалоду* ад стабільнасьці.

Руслан Вашкевіч «Шкала Рыхтэра», 2010

In his new project ***The Richter Scale*** Ruslan Vaskievic brings together art and physics, making Gerhard Richter, a German artist who studied the relationship between painting and photography, and Charles Richter, the American seismologist who developed the Richter magnitude scale, his main characters.

***Ruslan Vaskievic:*** *Both Richters worked with form, one of them modifying it, the other measuring its activity. Gerhard Richter's photorealistic painting, which has a 'blurred' picture, as if affected by a little 'earthquake', prompted the idea. Then I put the painting through eight magnitudes on the Charles Richter scale.*

The artist used Gerhard Richter's painting A Woman with an Umbrella («Die Frau mit dem Schirm») as a starting point for his project.

***Ruslan Vaskievic:*** *I chose A Woman with an Umbrella firstly, because it is very characteristic of Gerhard Richter's artistic method of 'fuzzy' picture, and secondly, because it has a vertical fragment of a wall, which helped me visualise an 'earthquake.'*

Vaskievic cuts the exhibition space diagonally with a red protrusion. The eight paintings are placed in diagonal 'stairs', with a diagonal 'road' of grey and white strips along them. First the visitor sees a painting with fuzzy abstract strips of form. As if out of focus, the eye is trying to find something familiar. As you move along the 'route' set by the artist, you have a feeling as if you were looking in the viewfinder and turning the lens in order to find the right focus. Step by step, you begin to see some shapes and forms through the blur and finally approach a sharp picture of a woman with an umbrella in her hand. If you walk in the opposite direction, the effect is just the opposite, sharpness giving way to fuzziness.

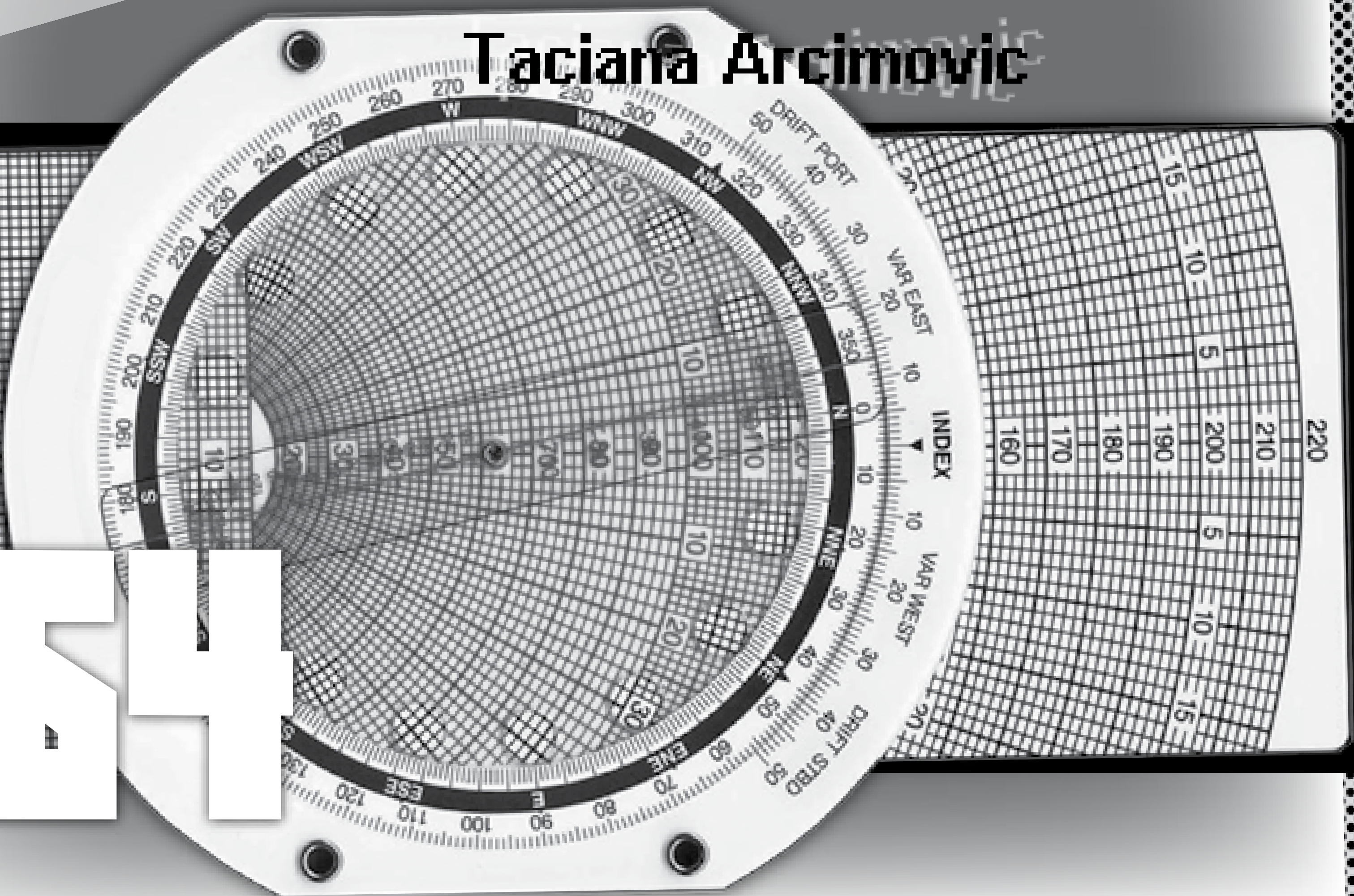
The view goes from the destruction of magnitude 8 on the Richter scale to a relative stability of creation and then back towards destruction. In this way Ruslan Vaskievic turns the Richter scale into a circle, an invisible link bringing together magnitude 1 and magnitude 8. Catastrophe appears to be the natural apotheosis of civilisation development, resulting from the human desire to grasp the form, which is first ruined and then rebuilt.

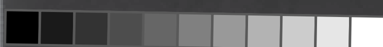
The instability of the modern world, represented by an earthquake as a symbol of global disaster, has something in common with the position of the contemporary author, who has to exist in an artistic space where all division lines have long been blurred and laws of art are being questioned. This is particularly true about painting, which has more than once been pronounced either dead or, on the contrary, immortal.

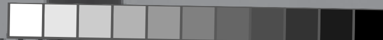
Выпуск 13
pARTisan
АГІДНЫ
DISGUSTING

# The Richter Scale: Catastrophe in One Picture

Taciana Arcimovic







Фота з выставы Руслана Вашкевіча «Шкала Рыхтэра»

Выпуск 13

pARTisan

АГІДНЫ
DISGUSTING

# Blade Running

## Iryna Salamacina

What is the lens of a camera? Perhaps it is a looking glass that can lead to some hidden and mysterious reality on the other side of the mundane world as we know it. Are a man and his reflection in the looking glass or the lens interconnected and co-operating?

A mirror reflection and a photo replica both free themselves from the 'original,' creating a copy, a kind of replication, an artificial man. It is a clear reference to Blade Runner, Mikalaj Bacvinnik's favourite film, which studies the relationship between mechanical and creative reproduction.

The space viewers find themselves in while looking at Bacvinnik's series of photos called Running on a Razor Blade does not reveal the 'truth' but only presents its approximate reconstruction, caught in the digital camera. Well-known people's features are distorted,

Мікалай Батвіньнік «Blade Runners», 2011

Выпуск 13

pARTisan

АГІДНЫ
DISGUSTING

complicated grimaces giving bizarre expressions to their faces. It is a kind of substitution, achieved by means of replication technologies, when individuals are turned into representations and images.

The photo project is about replication and multiplication of faces as objects, duplication of generalised images that deprive a person of any individuality, identity or mystery. At the same time, the duplication technology acquires certain omnipotence.

In Running on a Razor Blade the future shines brightly with the lights of advertising, promising fame and success. Yet, Mikalaj Bacvinnik succeeded in revealing something horrible that is hidden in the images, something that separates the human and the mechanical elements.

Мікалай Батвіньнік «Blade Runners», 2011

Галеньне — акт інтымны: у гэты момант мужчына знаходзіцца сам-насам са сваім сапраўдным тварам. Пабочным асобам уваход забаронены, і можна даць свайму твару поўную свабоду, не баючыся яго страціць. Хай ён пагарэзьнічае, хай робіць пад лязом брытвы што хоча — ніхто ня бачыць. Адзіны назіральнік — ты сам. Гэта імгненьне адкрыцьця, калі мужчына даведваецца пра сябе нешта такое, чаго ня ведаюць пра яго іншыя.

Але, калі люстэрка замяніць аб'ектывам фотаапарату, — асабістая зона героя адкрываецца публіцы. Глядач апынаецца па той бок амальгамы — і ўсутыч, твар у твар нібыта назірае за тым, хто назірае сябе. Чаму «нібыта»? Таму што і глядач, і мадэль, зразумела, ведаюць: гэта гульня. Тым больш уцешна бачыць працы, дзе гэтае веданьне не адчуваецца, дзе прысутнічае эфэкт схаванай камэры, дакумэнтальнасьці, сапраўднасьці. У шэрагу такіх працаў — партрэты Канстанціна Селіханава, Аляксея Андрэева, Артура Клінава... Але і партрэты, дзе выразна выступае элемэнт гульні, ня менш красамоўныя. Міміка, атрыбутыка, жэсты рук, пластычная манера — усё ўскосна выяўляе характар. Сам выбар прылады галеньня шмат пра што сьведчыць: нетыповы прадмет звычайна выконвае функцыю «дабудоўваньня» маскуліннага вобразу (небясьпечная брытва, нож, рэвальвэр). Вынятак — алейны пэндзаль Сяргея Кірушчанкі. Брутальны выгляд мастака перадае свае характарыстыкі нават атрыбутам выяўленчага мастацтва. Аляксандар Памідораў таксама абраў мірны інструмэнт і парадкуе сябе кравецкімі нажніцамі. Але і трывіяльныя памазок з станком для галеньня могуць функцыянаваць нетрывіяльна: Адам Глобус пакрывае твар пенаю, як палатно грунтам — тонкім роўным слоем, брытвай жа працуе, як мастыхінам. Уладзімер Цэсьлер перакрэатывіў усіх і пагаліў галаву. Цешаць вока й клясычныя маніпуляцыі з электрабрытвай у выкананьні Яўгена Калмыкова. Гэта проста мужчына. І гэта ўражвае.

Праект Мікалая Батвіньніка «Бег па лязе брытвы» — апалёгія маскуліннасьці, ода мужчыну, гімн суворай шчэці й станку для галеньня. Іронія тут дарэчы — праект атрымаўся вясёлы, больш за тое — хітрамудры. Мікалай Батвіньнік правёў цікаўны арт-экспэрымэнт, у які залучыў больш за дваццаць вядомых пэрсонаў Беларусі. Глядзіце, цешцеся, зьдзіўляйцеся, пазнавайце й не пазнавайце — такімі вы іх яшчэ ня бачылі.

Ірына Батакова

Nicko Botvinnik

Чым ёсьць аб'ектыў фотакамэры? Усяго толькі лінзай? Ці, можа, люстэркам, што дае доступ да нейкай схаванай, супярэчлівай і загадкавай рэальнасьці, якая існуе па той бок сьвету звыклай паўсядзённасьці? Ці ўзаемазьвязаныя й ці дзейнічаюць супольна чалавек і ягоны адбітак у люстэрку (аб'ектыве фотакамэры)?

Люстраная выява (як і фотаадлюстраваньне) вызваляецца ад «арыгінала», і ўзьнікае двайнік, альбо копія, суб'екта, своеасаблівы рэплікант (штучны чалавек), калі выкарыстоўваць лексыку культавага фільму «Той, што бяжыць па лязе» («*Blade Runner*»). У гэтым улюбёным фільме фатографа Мікалая Батвіньніка, гэтаксама як і ў сэрыі ягоных працаў з падобнаю назвай, дасьледуюцца суадносіны паміж мэханічным і творчым узнаўленьнем.

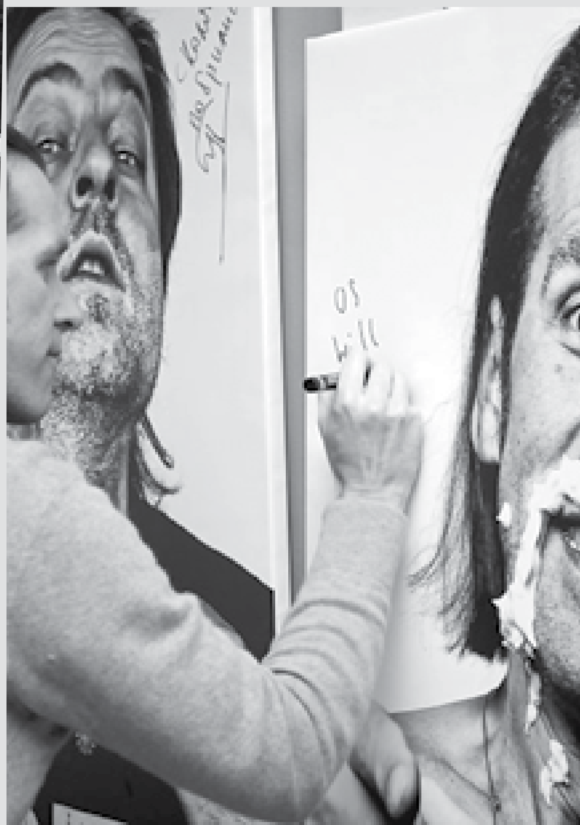
Фатографа цікавяць твары й вобразы добра вядомых у арт-асяродку Менску людзей. Усіх пэрсанажаў фотасэрыі лучыць на першы погляд інтымны працэс галеньня. Мікалай Батвіньнік імкнецца прыцягнуць позіркі гледачоў да гэтых добра пазнавальных людзей, якія голяцца. Але позірк таго, хто глядзіць на іх, аналягічны позірку схаванага ў пакоі «выведніка». Глядацкі позірк быццам бы супадае з фотааб'ектывам і / ці люстэркам і тоесны погляду фатографа Мікалая Батвіньніка, які дасьледуе таемныя глыбіні ўласнага бачаньня.

Такая пазыцыя дазваляе патрапіць па той бок люстэрка, зазірнуць усярэдзіну, увайсьці ў зону, дзе няма сакрэтаў, дзе зьнікае «адчуваньне інтымнасьці». Рысы вядомых людзей скажаюцца, некаторыя часткі твару зморшчваюцца. Сьледам за кожным перасоўваньнем станка для галеньня нацягваецца скура, нараджаюцца мудрагелістыя грымасы, што надаюць гэтым тварам дзіўную, чужародную форму, якой у іх раней не было. І ўсе гэтыя пачварна скажоныя твары адлюстроўваюцца ў глядацкім позірку-люстэрку.

Прастора, у якую мы як гледачы трапляем пры разгляданьні фотаздымкаў сэрыі, дае нам доступ не да «сапраўднага» сфатаграфаванай сцэны, а толькі да ягонай прыблізнай рэканструкцыі, схопленай з дапамогай лічбавай выявы. Гэта своеасаблівая падмена, створаная сродкамі тэхнічнай узнаўляльнасьці. Мікалаю Батвіньніку ўдаецца зьмясьціць гледача ўсярэдзіну сваёй сэрыі й даць зразумець, што многае залежыць ад уяўленьня назіральніка. Вядомыя пэрсанажы ператвараюцца ў выявы, вобразы. Гэта азначае, што погляды іншых перасьледуюць іх заўсёды й паўсюль, ажно да самых інтымных момантаў жыцьця.

У гэтай сэрыі фатаграфіяў гаворка ідзе пра ўзнаўленьне й размнажэньне твараў-аб'ектаў; пра тэхналягічнае дубляваньне абагуленых выяваў, якія спусташаюць індывідуальнасьць, пазбаўляюць суб'екта тоеснасьці, таямніцы. Замест гэтага сам мэханізм стварэньня двайнікоў, што разбурае адчуваньне індывідуальнасьці, на якім угрунтаваныя нашыя ўяўленьні пра чалавека, набывае своеасаблівую ўсёмагутнасьць.

Сьвет будучыні ў «Бегу па лязе брытвы» прынадна мігціць агнямі рэклямы, абяцаючы славу, посьпех і вядомасьць. Але Мікалаю Батвіньніку ўдалося агаліць тое, што гэтыя вобразы хаваюць за сабою й нешта *жахлівае*, здольнае разьдзяляць чалавечы й мэханічны пачаткі.

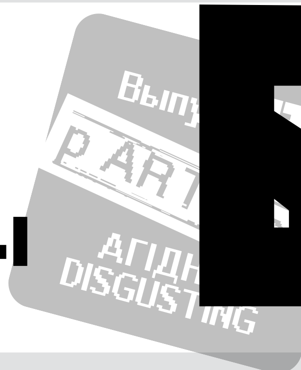


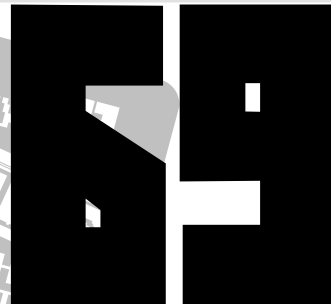
**Фота з выставы Мікалая Батвіньніка «Blade Runners»**

Blade Runners

photo project

# Ірына Саламаціна
# Бег па лязе брытвы



Выпуск 13

pARTisan

АГІДНЫ
DISGUSTING

# 70

Мікалай Батвіньнік «Blade Runners», 2011

Выпуск 13
pARTisan
АГІДНЫ
DISGUSTING

Мікалай Батвіньнік «Blade Runners», 2011

***«...Пасьля» (рэальнае шоў для тэатра ў адной дзеі)***
***Аўтар і рэжысэр — Вячаслаў Іназемцаў***
***Аўтар музыкі — Віталь Артыст (гурт «beZ bileta»)***
***Відэаарт — Мацьвей Сабураў***
***Ролі выконваюць: Сьвятлана Белавусава, Сьвятлана Касенка, Дзьмітры Скачкоў, Міхаіл Умпіровіч, Вячаслаў Іназемцаў, Сяргей Масько, Кацярына Дземчанка, а таксама студыйцы тэатру***
***Прэм’ера адбылася 30 красавіка 2006 года***



*«...Мне ніколі не падабаліся патас і афіцыёз савецкай рэчаіснасьці, проста да нейкага фізычнага непрыйманьня, да зубнога болю. «Рытуальная» форма камуністычных зьездаў, сама лексыка — зразумела, гэта быў «вялікі» стыль, — але мяне ўсё гэта прыводзіла ў жах. Мы вырасьлі на гэтым непрыйманьні. Выходзіш са школы, чырвоны гальштук у кішэнь — і становісься звычайным падлеткам».*
*Вячаслаў Іназемцаў*

Запоўненая клубамі дыму пустэльная прастора. Самотная містычная постаць у балахоне застыла ў малітоўнай цішыні. З поліэтыленавай *жывой* масы аддзяляецца «немаўля», яго быццам бы выпхнулі вонкі. Аголенае й безабароннае, яно асьцярожна выпроствае сваё зморшчанае цела. Ягоныя ступні нясьмела мацаюць паверхню. «Немаўля» запальвае паходню — водбліскі полымя сьлізгаюць па халодных сьценах «пячоры»... Што здарылася? Дзе я? Хто я?.. Полымя «выбухае». Стоп! Апускаецца пажарная заслона. «Немаўля» разгублена топчацца на месцы. Паміж ім і гледачом узьнікае глухая жалезная сьцяна. Яно застаецца *там*, мы апынаемся *тут*...

Асоба й сыстэма — асоба, якая супрацьстаіць ці падпарадкоўваецца сыстэме, сыстэма, што стварае ці пажырае сваіх дзяцей, — гэта тэма, якая ў розных варыяцыях узьнікае амаль у кожным спэктаклі плястычнага тэатру «ІнЖэст». Гэта натуральна, таму што «ІнЖэст» (ці раней «Жэст») паўстаў на пачатку 1980-х як форма непаслушэнства, пратэсту супраць тагачаснай сыстэмы. Гульня й карнавал як спосабы *ажыўленьня* мёртвых «рытуалаў» сталі асноўнымі арыентырамі для гэтай тэатральнай трупы.

Гэты «супраціў» працягваецца й дасюль. Ня толькі таму што сыстэма, прыстасаваўшыся да *новага* жыцьця, пасьпяхова працягвае сваё існаваньне. «Немаўля» пасталела й заўважыла, што сыстэма ў прынцыпе ляжыць у аснове матэрыяльнага быцьця. Быць у ёй — галоўнае правіла «гульні». Сыстэма можа быць відавочнай, у такім выпадку яе лёгка апазнаць і нават пераадолець (форма ўлады як сыстэма, грамадзтва як сыстэма і г. д.). Але аднойчы заўважаеш *іншую*, нябачную ейную форму. *Цялеснасьць* чалавека таксама ёсьць сыстэмай. Цела абмяжоўвае свабоду асобы, дыктуе жаданьні й кіруе воляй. У такім разе што я й дзеля чаго я? Дзеля *цішыні*, якая будзе далей? З шэрагу бясконцых пытаньняў — палітычных, сацыяльных, філязофскіх, рэлігійных — «вытканы» спэктакаль «...Пасьля». Нягледзячы на ўсю сур’ёзнасьць *гісторыі*, гледача чакае ня драма — спэктакаль заяўлены як «рэальнае шоў».

...Пажарная заслона жорстка спыняе бяскрыўднае «дзейства» нараджэньня «немаўляці». Сцэнічная прастора застаецца «па той бок» жалезнай сьцяны. Публіка не разумее: сапраўды пажар (паўза зацягнулася, ідзе дым) ці заплянаваная частка шоў? Чуюцца нараканьні й сьмешкі. Абураныя гледачы ўстаюць

Лічбавыя маніпуляцыі: Мак Разанаў, «Тэатар Іназемцава»

# Game is NOT over!
## Тацяна Арцімовіч

са сваіх месцаў і зьбіраюцца пакінуць залю. Але — дарэмна: дзьверы аказваюцца замкнёнымі. Людзі стукаюцца ў іх, шалёна мітусяцца ад адных дзьвярэй да іншых. Паніка нарастае. На жалезнай заслоне зьяўляецца дзіўнае мігценьне. «Бунтары» асьцярожна падымаюцца на прасцэніюм: сьцяна прыцягвае іх, як магніт. Яны дакранаюцца да яе й раптам прыліпаюць, цалкам трапляючы да яе ў палон. «Разьмеркаваньне» роляў ажыцьцявілася: гэтыя людзі — «Абраныя», удзельнікі таго шоў, што мае зараз адбыцца.

Зьнішчэньне мяжы паміж сцэнай і глядзельнай заляй — адзін з улюбёных прыёмаў Вячаслава Іназемцава. Гэта ня проста данiна тэатральным традыцыям, але мэтад дасьледаваньня мяжы паміж жыцьцём і гульнёю, спроба пераадолець *абмежаванасьць* магчымасьцяў тэатру. Зараз гэтаму спрыяе пажарная заслона, якая паступова з дэкарацыі пераўтвараецца ў паўнавартаснага героя спэктаклю. Яна замыкае актораў і гледачоў у адзіны бункер; узьнікае адчуваньне абсалютнай жыцьцёвасьці таго, што адбываецца. Зразумела, гэта шоў, але такая непасрэдная блізкасьць робіць гледача цалкам *безабаронным*: «Пакуль у мяне ёсьць квіток, я ведаю, што ў тэатры. Пакуль у тэатры». Пакінуўшы залю, глядач патрапіць у «бункер» іншага рэальнага шоў, дзе разьмеркаваньне роляў ужо не такое відавочнае, быццам бы няма сьценаў і замкнёных дзьвярэй, але… Зараз глядач сьмела назірае за тым, што адбываецца. Сам-насам задае сабе пытаньне: «Якая мая роля ўва ўсім гэтым? Я пасіўны выведнік ці непасрэдны ўдзельнік «мерапрыемства»? Хто зараз на сцэне — іншыя, а можа, я? «Абраным» мог бы стаць і я, калі б больш сьмела выявіў сваё абурэньне й вырашыў пакінуць глядзельную залю…»

«Распранууцца!» — загадвае нябачны мэханічны голас. Каму ён належыць? «Абраныя» спрабуюць ігнараваць загад: няёмка й сорамна на вачах у гледачоў аказацца голымі. Але непаслушэнства караецца: *нябачныя* сілы зьбіваюць «Абраных». «Гатовы, заўсёды гатовы!» — яны пакорліва сьцягваюць зь сябе цывільнае адзеньне й аказваюцца ў аднолькавых шэрых брудных робах. Але *Нябачнаму* гэтага мала. Трэба канчаткова прыручыць, задушыць волю й жаданьні. «Рукі на сьцяну, ногі расставіць!» — праз людзей прапускаюць разрад току. «Стаць на калені, адкінуць галаву назад!» — ток. «Зьняць порткі, нахіліцца наперад!» — ток.

Спачатку «Абраныя» супраціўляюцца. Але, ашалелыя ад болю, поўныя жывёльнага страху, яны забываюць пра гонар. Зьняважаныя й зламаныя, яны пакорліва займаюць вылучаныя для іх ячэйкі на пажарнай заслоне (быццам бачыш сцэну з раману Замяціна ці Оруэла). Прыручэньне пасьпяхова адбылося.

Іназемцаў не спрабуе дагадзіць прысутнаму ў залі гледачу, які чакае ад спэктаклю звыклай тэатральнай дынамікі. Падзеі «…Пасьля» разьвіваюцца *дакумэнтальна*: спакойна, марудліва, як у жыцьці. Пэрыядычна ўзьнікаюць паўзы, напоўненыя чаканьнем: што далей? Але *цішыні* ня будзе. Сьвядомасьць чалавека яшчэ жывая: пакуль «сыстэма» адпачывала, «Абраныя» паспрабавалі зьбегчы. Іх ізноў чакае пакараньне. «Рукі на сьцяну, ногі расставіць!.. Стаць на калені, адкінуць галаву назад!.. Зьняць порткі, нахіліцца наперад!» — гэтым разам «Абраныя» нават не спрабуюць супраціўляцца: не паслухацца больш нельга…

Але гэта ня драма. Цені сур’ёзнага й трагічнага, што пэрыядычна зьяўляюцца ў спэктаклі, руйнуюцца ironiяй і жартамі. Нам увесь час нагадваюць, што гэта толькі шоў. Камічныя постаці «Змрочнага старога» (ці то бомж, ці «маргінальны» Дзед Мароз) і юнай піянэркі з васковым тварам разбураюць драматызм таго, што адбываецца. Нягледзячы на *адмоўныя* функцыі, якія яны ажыцьцяўляюць (напрыклад, піянэрка зьяўляецца «будзільнікам» для *Нябачнага*), глядач сьмяецца. Такім чынам ён перамагае страх.

Нарэшце, пад вясёлую музыку, азораны шматлікімі каляровымі пражэктарамі, зьяўляецца галоўны «комік» гэтага відовішча. У белым грыме й залатым пінжаку, пацешны й вельмі мілы, ён падымаецца ў ячэйку да кожнага «Абранага», паважна вітаецца з мужчынамі й галянтна цалуе рукі дзяўчынам. Шоў працягваецца! «Шчасьлівыя» людзі ў ячэйках — яны патрапілі на ТБ! — усьміхаюцца й танчаць. «Вядучы» зьбірае аплядысмэнты. Увага! Гіт праграмы: «Абраныя» становяцца ўдзельнікамі кампутарнай гульні. Яны блукаюць па віртуальных тунэлях (праекцыя на заслону), шукаюць скарбы, бягуць ад злавесных чэрапаў, зьмешваюцца са сваімі віртуальнымі двайнікамі. Але… you lost, ты заўсёды lost. Game is over.

У кульмінацыйны момант дзеяньня, калі надзеі на выратаваньне ўжо не засталося, як і мае быць у казцы, зьяўляецца «Герой» у рыцарскіх дасьпехах. Ён прыйшоў, каб зьдзейсьніць сваю місію: вызваліць прыгнечаных і зьняволеных. Гіганцкімі крокамі «Герой» накіроўваецца да сцэны й ударам велізарнага мяча зьнішчае коміка-злыдня. Са сьцяны ляцяць іскры: нарэшце, усё? Але злыдзень не загінуў, ён… заснуў?

«Герой» ня ведае, што рабіць: такое разьвіцьцё падзеяў не прадугледжанае ягонай «праграмай». Акуратна, з пачуцьцём уласнай годнасьці, «Герой» сыходзіць. «Абраныя» спрабуюць бегчы. Але піянэрка-«будзільнік» ня сьпіць. Таму, будзьце ласкавыя: «Рукі на сьцяну, ногі расставіць!.. Стаць на калені, адкінуць галаву назад!..» Паўза. Няўжо пашкадуе? «Зьняць порткі, нахіліцца наперад!» — літасьці ня будзе. Зараз нават не ў ячэйкі: голас загадвае караскацца пад столь і прыкаваць сябе ланцугамі да сьцяны…

Пад ціхі аксамітны голас Фёдара Шаляпіна галоўны «комік» пачынае сваё пераможнае ўзыходжаньне па сьцяне. «Абраныя», быццам тая масоўка, боўтаюцца побач. Раптам яны адштурхоўваюцца, і ланцугі становяцца іхнымі *крыламі*. Пераадолеўшы сілу гравітацыі, закутыя й зьнявечаныя, людзі лунаюць у паветры.

Тытры — шоў скончылася. Але чалавек… Ці скончыўся ён? Марудна ўздымаецца жалезная заслона. Маўклівая двухаблічная постаць кліча «Абраных» на «той бок». Яны пераходзяць «мяжу» й апынаюцца зноў у пустэльнай прасторы. Павольна паўзуць угару іх агеньчыкі-лёсы, ляціць попел. Цяпер наступае *цішыня*. This is the end? Навошта ўвогуле гэта ўсё пачалося й адбылося, калі мы зноў вярнуліся ў гэтае *нішто*? Які сэнс, і ці ёсьць ён, калі няма «злога», як няма й «добрага»?

Чалавек устае. Адказу няма, але месца журботе няма таксама, ува ўсякім разе ня *тут* і не *цяпер*. Акторы пачынаюць павольна рухацца, паступова іх нясе ў віры дзікага танцу, што з глядзельнай залі выходзіць у фае, а затым на вуліцу. Людзі танчаць, выганяючы нячысьцікаў прэч. Барабан адстуквае рытм, выбіваючы зь іх «сарамлівасьць» і «пакорлівасьць», вяртаючы «немаўлятаў» да першабытнай вольнай стыхіі.

*«Славяне, якія ў гэты раньні час ехалі па мосьце праз Дняпро першым тралейбусам, сталі сьведкамі дзіўнай карціны. Нейкі чалавек у залатым прускім шаломе, узьняўшы рукі да неба, у самоце танчыў у цемры пад дажджом. А час ад часу перадсьвітальную цішыню над Дняпром праразаў яго гучны голас, што раставараўся ў вышыні:*
*— Я вярнуўся!!!!!!! Шалом!!! НЕ ЗДЫМУ!!!!!! Нееееe Здыыымуууу!..»*
*З раману Артура Клінава «Шалом»*

Afterwards (reality show for the theatre in one act, by Viacaslau Inaziemcau)

There is an empty space, filled with smoke. A 'baby' emerges from the *living* plastic mass, as if pushed out. The 'baby' lights a torch, its flames glowing on the cold walls of the 'cave'. What is going on? Where am I? What am I? The flames 'explode.' A fireproof screen comes down. An iron curtain separates the 'baby' from the audience...

The subject of the person and the system is brought up in most of the performances staged by the InZest plastic movement theatre, since it came into being in the early 1980s as a protest against the system. The company have made the game and carnival as a way of *reviving* dead rituals their guiding principle. Resistance to the system still goes on, but the 'baby' now realises that belonging to it is the main rule of the game. Human body is a system, too. It restricts the individual's freedom, imposing desires and directing one's will. What am I and why am I, then? *Afterwards* is woven of infinite political, social, philosophical and religious questions.

...The audience do not understand if that is a real fire or part of the show. Indignant, they want to get out, but the exit doors are locked. Panic is mounting. Attracted by odd flickering, some 'rebels' come to the iron curtain. Touching the wall, they find themselves stuck to it, unable to break free. They are *Chosen* to take part in the show...

Removing the division line between the stage and the audience is one of Viacaslau Inaziemcau's favourite methods. This time the fireproof curtain turns into a character in the play, locking up the actors and the audience in one bunker. Leaving the theatre, the audience find themselves in another reality show, even though roles are not so clearly outlined and there are seemingly no walls or locked doors.

...'Get undressed!' says an *invisible* mechanical voice. At first the Chosen Ones ignore the order, but punished for their disobedience, they become submissive and meekly take their cells in the iron curtain...

Yet, it is not a drama. Serious and tragic notes are undermined by jokes and irony. The audience's laughter overcomes fear.

...Finally the chief 'comedian' appears to the sound of cheerful music, lit by numerous multicoloured lights. Wearing white make-up and a golden jacket, he comes to each 'cell', greeting the Chosen Ones. Show must go on! The people in the cells are smiling and dancing, they are happy to be on TV! Yet, you've lost, you have forever lost. Game's over. However, at the darkest moment a 'hero' wearing a suit of armour appears. He puts his huge sword through the comedian turned villain. But the villain is not dead, he is only asleep. Not knowing what to do, the 'hero' leaves. The Chosen Ones try to escape, but the villain wakes up and mercilessly orders them to climb up to the ceiling and chain themselves to the wall. All of a sudden, their chains turn into wings. Chained and maimed, they float in the air.

When the show is over, the Chosen Ones cross the division line, to find themselves in the empty space again. Their lives are burnt, ashes flying in the air. Here comes the *silence*. Is it the end? Why has it all happened if we still end up in *nothingness*? Is there any meaning to it, if there is neither 'good' nor 'evil'?

The performance gives no answers, but it leaves no room for despair, either. Both the actors and the audience are overwhelmed by a savage dance, which brings them back to a free primordial element.

#74

# Game is NOT over!

## Taciana Arcimovic

Лічбавыя маніпуляцыі: Мак Разанаў, «Тэатар Іназемцава»

p ART isan
АГІДНЫ DISGUSTING

*Прысьвячаецца бясстрашным піянэрам айчыннае дэзэрталёгіі (ад desert — пустыня), адчайным заваёўнікам раней неспазнаных, а зараз нясных беларускіх пустыняў.*

**Частка першая**
*Гістарычная падзея*

Творчае згуртаваньне «*Беларускі клімат*» заўсёды мела схільнасьць да двух паралельных наўпростай творчасьці працэсаў. Першы ўключаў у сябе тыя дзеяньні, што адрозьніваюць давадзеныя да майстэрства крокі падарожніка ад звычайнага руху жывое істоты ў прасторы. Другі накіроўваўся на практычны аналіз тае тонкае мяжы, што тоіцца паміж фоткаю дзіцяці й фатаграфіяй дзядзькі з салёну, хаваецца паміж здымкам улюбёнага твару й газэтным партрэтам, рэжа вочы пры параўнаньні ўдалага кадру надзвычайнага жыцьцёвага моманту й плякату эстраднае зоркі.

Было гэтак наканавана, што менавіта ўдзельнікі «*Беларускага клімату*» аднойчы адшукалі ў прасторы роднага краю тое, чаго ні геаграфічна, ні кліматычна тут быць не магло, але яно рэальна існавала. *Яны знайшлі пустыні на тэрыторыі нашае краіны. Яны адшукалі пустыні!* Ня горшыя за ўскраіны Сахары й ня меней цікавыя за ўчасткі на подступах да Гобі. Няхай сьмяротная сьпёка й гарачы пясок не ўваходзілі ў рэестар зьявы, але ўсё ж…

*Гэтак была здабытая магчымасьць штогодняга заваяваньня неспазнаных раней беларускіх пустыняў.*

Прамінуў час… І не спрабуйце сёньня шукаць гэтае месца.

Магчыма, быў заключаны пакт зь лідэрам Лібіі Кадафі пра тое, што лібійцы (адырмахіды, гілігамы, насамоны, аўгілы) там у сябе ня ставяць каля рынку статую, якая гандлюе насеньнем сланечніка, а мы ня мусім валодаць пустынямі й барханападобнымі ўтварэньнямі. Альбо нейкі іншы пакт, не вядомы грамадзкасьці, стаўся падставаю для зьнікненьня беларускіх пустыняў і прымусіў выканаўчыя органы ануляваць дадзеную геаграфічна-кліматычную зьяву на нашай поўнай цудаў тэрыторыі. І вінаваты ў гэтым Google Map — пракляты манапаліст спадарожнікавых праекцыяў паверхні Зямлі агульнага карыстаньня ў інтэрнэце. Ён мог бессаромна выдаць наш запаветны сакрэт. Да таго часу мы ўжо мелі калясальны досьвед па перакройваньні прасторы да трох разоў на сэзон бязь нейкіх бачных падставаў.

З тых часоў вы ня ўбачыце на мапе нашае Радзімы калісьці прыкметных нават з касьмічнага спадарожніка барханаў. Былая бязьлітасная пустыня не падасца вам надзвычайнаю блямбай на здымку з космасу. Новыя тэхналёгіі й раней згаданы досьвед нашых будаўнікоў назаўсёды ліквідавалі тыя мясьціны, дзе яшчэ нядаўна гурт сьмельчакоў, рызыкуючы жыцьцём, рухаўся па даўгаце й спадзяваўся толькі на непахіснасьць азымуту.

**Частка другая**
*Запозьненае асэнсаваньне*

Тое, што ў пачатку дзевяностых выклікала агіду ў грамадзкасьці — прынамсі, у той, якую маладзёны сустрэлі на сваім шляху…

*Напаўголыя мужыкі ў белых накрухмаленых кашулях і недарэчных шаломах пад забруджанай нейкімі арганічнымі шлякамі анучай на флягштоку нясуцца па кар'еры, адчуваючы нематываванае захапленьне.*

…цяпер можна сьмела назваць адным з самых эстэцкіх пэрформансаў бел-арт-сцэны — нават з пункту гледжаньня абывателя.

*Маладыя часткова аголеныя інтэлектуалы, убраныя ў цнатліва белыя вольнага крою кашулі й рарытэтныя галаўныя ўборы накшталт шалому з раману А. Клінава пад сьмелым сьцягам з выяваю «Impression, soleil levant» (Claude Monet, 1872, першая карціна ў стылі імпрэсіянізму), дзе сонца выкананае ў зьмешанай тэхніцы з выкарыстаньнем толькі натуральных фарбавальнікаў, нібыта грэцкія багі, ахопленыя духам Эраса, разразаюць целамі прастору. Іх натуральна аголеныя ногі, што скінулі кайданы сандаляў, парушаюць ідэальную паверхню Зямлі, іх крык, зьмешваючыся з парывамі ветру, ператвараецца ў песьню, а значэньне бляску іхных вачэй вядомае толькі Марфэю.*

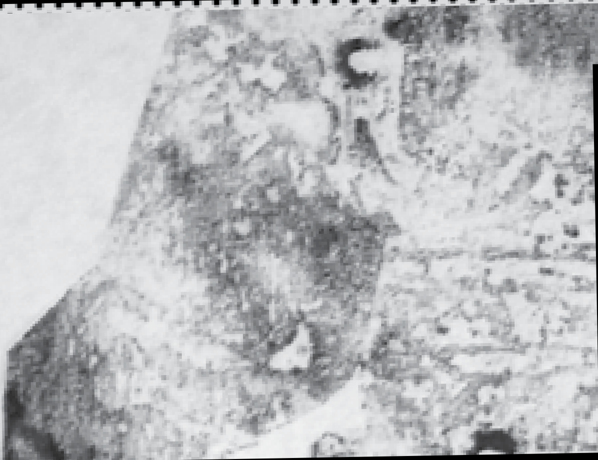
# Мак Разанаў
# Агіда й час
## Запозьненае асэнсаваньне гістарычнае падзеі

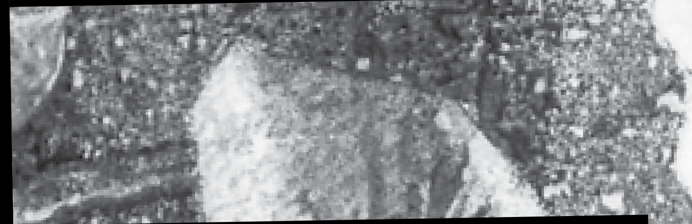
Творчае згуртаваньне *«Беларускі клімат»*
Акцыя *«Заваяваньне беларускіх пустыняў»*
1990-я гг.
Фота: Ігар Корзун, Ірына Сухій

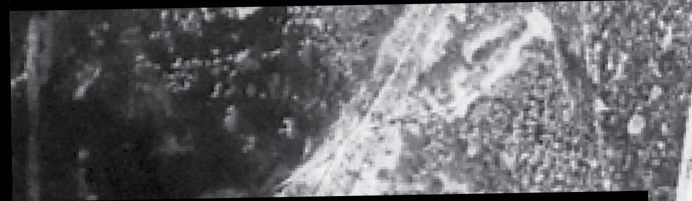
#76

Акцыя «Аэранаўты», 1990. Фота: Ірына Сухій, Валер Лабко

# 77#







Акцыя «Заваяваньне беларускіх пустыняў», 1988. Фота: Ігар Корзун

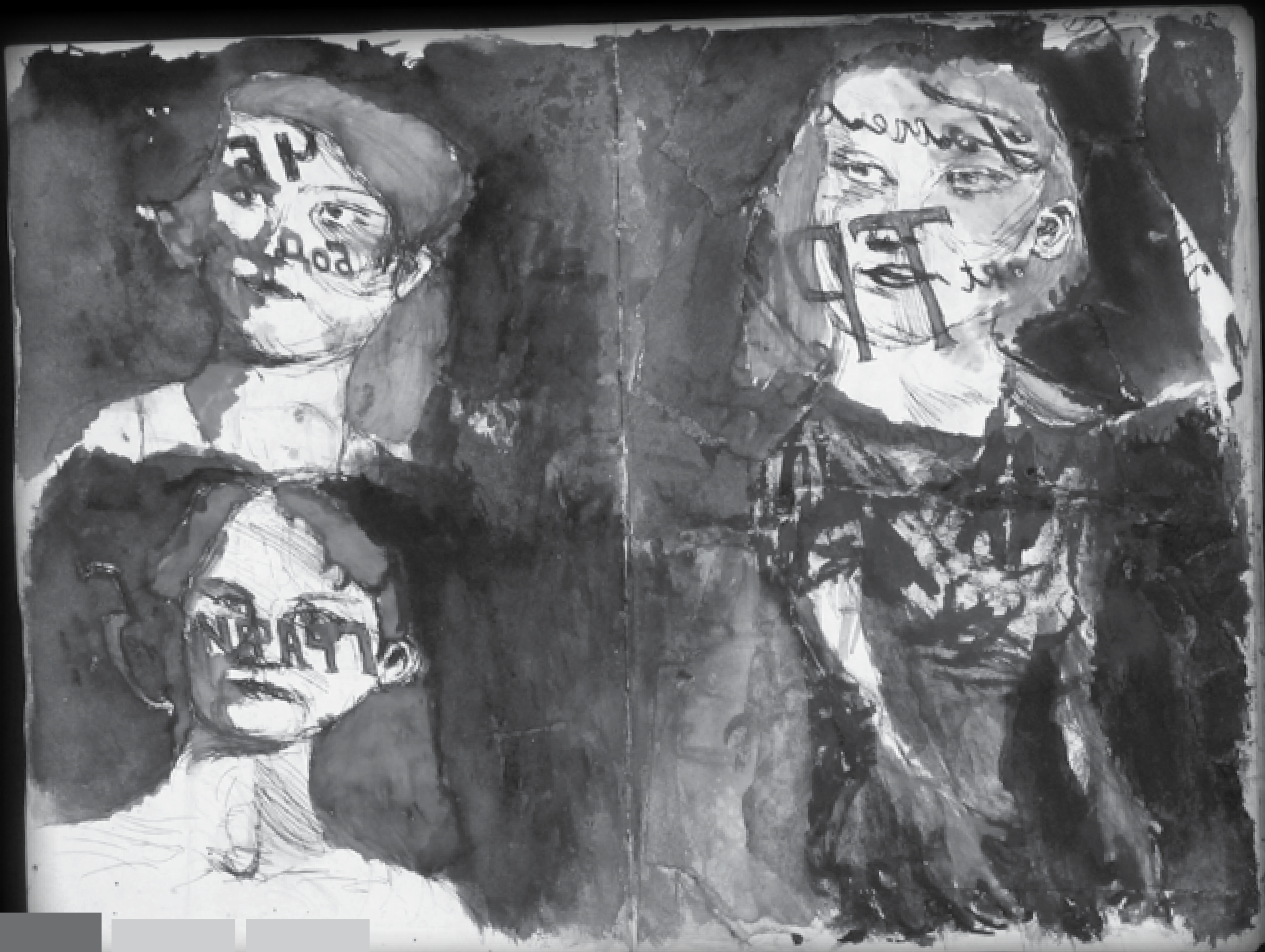
Акцыя «Аэранаўты», 1990. Фота: Ірына Сухій, Валер Лабко

У Франца Ёсіфавіча карані былі прускія, але ўсе яго лічылі габрэем. Жыў ён у невялікім польскім паселішчы. Бо ягоная маці нарадзіла яго неўзабаве пасьля таго, як Напалеон прабег, уцякаючы ад рускіх войскаў, паблізу ад іхніх мясьцін. Маці доўга пакутавала, пакуль ён зьявіўся на гэты сьвет, а бацька, незадоўга да гэтага вызваліўшыся ад цяжкой вайсковай вопраткі, нэрваваўся й цэлыя суткі ня мог адчыніць сваю пякарню, бо які там хлеб, калі на другім паверсе жонка столькі гадзін стогне, а ўсё ніяк не народзіць. Ёсіфа занесла ў гэтыя польскія мясьціны нечакана. Ён падарожнічаў у Кіеў, але, няўдала збочыўшы, апынуўся пад Беластокам, дзе й напаткаў Альжбэту, будучую Францаву маці. Вайна, войска перашкодзілі яму асталявацца грунтоўна, ён толькі й пасьпеў, што за грошы ад продажу свайго дому набыць невялікі двухпавярховы дамок ды сабраць першае збожжа, і ўсё, гамон — Напалеон, вайна. Дарэчы, ня так ужо палякі й хацелі Напалеона, але французы падаваліся куды лепшымі й прыемнейшымі за рускіх, якія ў хуткім часе завалодалі іхнай зямлёю й падзялілі яе, падмялі пад сябе іншыя культуры, што былі побач…

Маці, Альжбэта, ніяк не супыняла свайго крыку — Франц быццам зьдзекаваўся й ніяк не хацеў нараджацца.

Нарэшце, праз колькі гадзін, калі бацька ўжо быў дарэшты спатнелы й зьбялелы, нават больш за жонку, Франц зароў на ўвесь дом. І суседзі, пачуўшы моцныя дзіцячыя крыкі, узрадаваныя й абнадзееныя, што пякарня хутка зноў адчыніцца, спакайнютка прыняліся за сваю працу. Хутка зноў будзе магчымасьць ня толькі набываць хлеб, але і прыносіць сваё цеста, каб за так сьпячы яго ў належных умовах.

Ёсіф моцна сьціснуў у руцэ драўляны крыжык, ды так моцна, што той амаль раскрышыўся ў далоні, але ён гэтага не прыкмеціў, ён ужо сьпяшаўся на другі паверх, да Альжбэты, якая, стогнучы, даходзіла да памяці, намагаючыся прыняць ад павітух сваё ўласнае дзіця, якое ледзь не зьвяло



#80

# Сяргей Календа

## Са збору апавяданьняў «Волкі хлеб»

## ПАХ ПАМЕРЛЫХ КВЕТАК

Ігар Цішын «Sketchbook Line of Soutine»

яе на той сьвет. Калі Ёсіф адчыніў дзьверы, ад драўлянага крыжыка амаль нічога не засталося. Стрэмкі ад яго патрапілі пад скуру на вялікім пальцы. Намоленае дрэва скончыла сваё жыцьцё амаль разам з гаспадаром: стрэмкі пад скурай за некалькі тыдняў набрынялі інфэкцыяй, яна пайшла па крыві, і Ёсіф неўзабаве сканаў. Ён ніколі не зьвяртаў увагі на нейкія там хваробы й да апошняга моманту не зважаў на пухліну, лічачы, што, як Богам наканавана, так і трэба.

Таму Франц рос бяз бацькі, але зь ягонай добрай спадчынай, як духоўнай, так і фізычнай. Альжбэта прызвычаілася разам зь дзьвюма суседкамі працаваць у пякарні. Францу любоў да гэтага занятку не прышчапіла, сын вырашыў пайсьці іншым шляхам і стаўся краўцом. Вось таму ўсе й лічылі Франца габрэем, бо на бліжэйшыя сотні вёрст краўцамі, шаўцамі ды ювэлірамі былі габрэі, і часта гэтых працаўнікоў жыхары наведвалі на іхных месцах аседласьці ці на цэнтральных плошчах, дзе былі іхныя крамкі. Завітвалі да іх і багатыя паны, нават князі, часьцей, праўда, каб грошай пазычыць, бо габрэі ўсё-ткі мелі грошы, яны ведалі, як лепш зь імі абыходзіцца, каб іх болела. Цяжкі лёс надаў гэтым людзям больш вопыту й больш мудрасьці, але мінакі толькі карысталіся імі й амаль ніколі ня дзякавалі.

Франц вырас даволі маўклівым, часта завітваў да маці, што з кожным днём усё часьцей успамінала нябожчыка мужа, які штораз паўставаў у новых выявах: то мараком, то салдатам, то пекарам, то цырульнікам, але ніколі зь яе вуснаў сын ня чуў, што бацька сканаў. Яна верыла, што ён жывы, і распавядала, што кожны вечар ён завітвае да яе, а пад раніцу сыходзіць. У гэта ён ня верыў, але заплюшчваў на такія аповеды вочы, бо надта ж добра й хораша распавядала маці, і сын чакаў, што, магчыма, з гэтых аповедаў калі-небудзь зьявяцца сапраўдныя бацькавы рысы.

Ёсіф жа папраўдзе штовечар завітваў да жонкі. Перад сьмерцю ён, у сваім вялікім каханьні да яе, якое нават прымусіла яго ахвяраваць сваёй краінай, паабяцаў, што кожны вечар будзе разам зь ёю. І стрымаў абяцаньне, і штовечар Альжбэта сустракала свайго мужа, калі яе памочніцы сыходзілі, гатавала яму ежу, лашчылася да яго, абдымала, яны доўгімі вечарамі ў ложку размаўлялі, і яна распавядала яму, як хутка вырас іх сын, як ён пабудаваў сабе ня хату, а вялікі дом, і няблага зарабляе краўцом, абраўшы габрэйскую прафэсію, бо габрэі заўсёды маюць някепскія заробкі.

Аднойчы, калі Франц са сваімі ўласнымі думкамі ў нядзелю прагульваўся па лесе, ён напаткаў Еву Бэлзу й там жа пазбавіў яе цнатлівасьці, падараваў ёй сваё прозьвішча — Сладэк — і забраў у свой дом. Ева больш ніколі не пабачыла сваіх бацькоў, бо пасьля шлюбу ў кляштары яна ніяк не магла выбрацца да іх і ўрэшце, зацяжарыўшы Болекам, забылася на іх. Бацькі проста зьніклі зь ейнага жыцьця, іх суцяшала адно тое, што яна жывая, бо суседзі аднойчы прынесьлі вестку, што Ева іхняя перадае ім прывітаньне, кланяецца долу, што яна жыве добра, што ўнук у іх зьявіўся, Болекам клічуць.

Франц ня надта клапаціўся аб жонцы, яго ў ейным жыцьці мала што цікавіла, але сэкс быў амаль штодзённы й палымяны, і гэта часта зьбівала Еву з тропу, яна прымала яго за сапраўднае каханьне, але пасьля таго, як нарадзіла Болека, за ім Вінцэся, а потым малодшага — Якуба, яна пашырэла ў сьцёгнах і пакінула розныя там пякельныя каханьні з мужам. І Франц, падастыўшы, таксама перастаў да яе заляцацца. І тут раптам Ева рашылася на невялікае падарожжа да бацькоў.

Прыйшоўшы да роднай хаты, Ева іх не знайшла. Толькі праз нейкі час памалілася яна каля дзьвюх магілак, укленчыўшы, і прабачылася за адсутнасьць цягам дваццаці гадоў, узяла жменьку зямлі з сабою й выправілася дадому.

Франц за гады, у якія расьлі дзеці, моцна пасівеў, пашырэў і набыў дзіўны выгляд чалавека быццам бы й панскага роду, але спадара, і яго пачалі блытаць ужо не з габрэем, а са шляхціцам.

Франц Сладэк нечакана пачаў пісаць кнігі, а сваё рамяство пакінуў на старэйшага сына й на доўгі час засеў у кабінэце, таму й не заўважыў, што жонка амаль два тыдні была ў падарожжы. Калі яна вярнулася й зайшла да яго ў кабінэт, пабачыла, што муж, згорбіўшыся, месцамі пакрыты павуціньнем, нешта піша за сталом. Ева хацела прывітацца, нешта сказаць, але муж не дазволіў і тут жа выправіў яе з пакоя: маўляў, ён яшчэ ня скончыў.

Ева зразумела яго й вырашыла наогул не чапаць, бо ў яе і так назьбіралася ў хаце рознай працы. Яна паклала на стол, каля сьвечкі, зямлю з магілак і пачала скрэбці бульбу, як раптам зямля, прыняўшы форму вуснаў, пачала размаўляць зь ёю, і Ева адразу пазнала сваіх бацькоў. З таго часу кожным днём, як толькі Ева прыходзіла на кухню што-небудзь гатаваць, зямля каля сьвечкі размаўляла зь ёю й распытвалася, як жыве яна, ажно пакуль малы Якуб не дабраўся да стала й не запхнуў зямлю сабе ў рот. Ён быў ужо не зусім і малы, пяць год, але час ад часу выкідваў розныя дурыкі. Пасьля таго Якубу пачалі сьніцца дзіўныя сны.

На Франца ўся сям'я пасьпела забыцца, як раптам, праз трыццаць чатыры дні, ён адчыніў дзьверы й паказаў жыцьцяпіс свайго бацькі й свой, дзе адзначыў дзень і год, калі сканае, — тысяча васямсот дзевяносты, у першыя дні жніўня, пад раніцу, калі старэйшы сын будзе працаваць, жонкі побач ня будзе ўжо пятнаццаць год, а абодва іншыя сыны будуць бадзяцца па сьвеце. І раптам Францу стала надта сумна ад таго, што ён ужо напісаў сваё жыцьцё. Ён насамрэч не імкнуўся да гэтага, а толькі хацеў пачаць жыцьцяпіс свайго роду, як раптам адзначыў, што правёў зашмат часу над сталом і паперамі й дапісаў сваё жыцьцё, захапіўшы пакрысе й жыцьці сваіх родных.

Гэты жыцьцяпіс прачытала толькі Ева, бо хвалявалася за лёсы дзяцей і не жадала, каб яны ведалі сваё жыцьцё. Але яна дачытала рукапіс толькі да сярэдзіны, да абзацу, дзе было напісана: «І Ева, жонка мая, сядзела ў той вечар, чытала тое, што я напісаў, і раптам зразумела, што гэта ейны канец»…

Пахавалі нябожчыцу праз дзень, рукапіс Болек спаліў, чым надта моцна разгневаў бацьку, але той праз сваю нямогласьць здолеў толькі адно:

зачыніцца ў сваім пакоі й ператварыцца ў жывы помнік ажно на астатнія пятнаццаць гадоў, да таго самага моманту, калі сканае геній філязофіі. Тады сканаў і ён.

Маці было толькі нейкіх пяцьдзясят… Сыны пастаялі каля магілкі ды разыйшліся ў розныя бакі. Старэйшы, Болек — дадому, да працы краўцом, сярэдні, Вінцэсь, выправіўся ў Аргентыну, а малодшы, Якуб, быў яшчэ надта малы, каб усьвядоміць, куды ісьці, але ўсё ж выправіўся на ўсход, час ад часу размаўляючы зь зямлёй, якая вырашыла жыць у яго пад правым лёгкім.

Ён шмат падарожнічаў, жыў у розных сем'ях, якія давалі яму прытулак, колькі часу бавіў у лясах і на берагах рэк, еў усё, што траплялася на вока… І так ён, магчыма, яшчэ б шмат падарожнічаў, але, патрапіўшы ў вёску пад Гародняй, спыніўся на некалькі тыдняў на адпачынак, і там раптам яго ў палон узяла адна жанчына, якая ішла з усходу ў Гародню да сваякоў.

Паланіла яна яго надоўга. Спачатку ўтрымлівала ў пакоі, які дала яму быццам бы на ноч, а потым, калі зразумела, што Якуб нават і не зьбіраецца ўцякаць ад яе, ажаніла яго на сабе. Ёй было дваццаць тры, а яму — пятнаццаць.

Якуб рос і сталеў. Набліжаліся дні, калі ён мусіў сутыкнуцца зь іншым жыцьцём. Першая сусьветная вайна напаткала яго ў ложку, прадзіравіўшы снарадам дах. Снарад зваліўся са столі на ложак яму ў ногі. Ён паглядзеў на гэты дзіўны мэталічны прадмет, падняўся з ложку, апрануўся й зьнік з паляўнічай стрэльбай. І праз чатыры гады зноў зьявіўся — пасівелы, зарослы доўгімі валасамі, але мужны й з крывавымі вачыма. Якуб доўга сядзеў у хаце, час ад часу крычаў не сваім голасам, жонка ледзь трывала ягоныя крыкі, пакуль не заліла вушы воскам і не пачала размаўляць зь ім праз цыдулкі.

Калі прайшло каля шасьцідзесяці дзён, Якуб апрытомнеў і выявіў, што ў яго не хапае левай рукі, пэўна, ён пакінуў яе недзе на ваенных палях. Ягоная жонка, Вольга Вінакураўна, ня мела магчымасьці бачыць гэта, яна толькі займалася гаспадаркай і час ад часу спала з мужам, ня чуючы ягоных крыкаў, а толькі зрэдку паглядаючы ў яго крывавыя вочы, якія з часам сталі нябеснымі.

Якуб аднойчы, калі калоў дровы, знайшоў кавалак бярозавай кары, і спадабаўся яму гэты кавалак, роўны такі, прыгожы, і ён раптам заўважыў, што на адным баку кары быццам угадваецца сьвяты абраз. Прыйшоў ён дадому, узяў аловак ды пачаў вадзіць па гэтым вобразе, пакуль праз колькі часу не пабачыў, што цалкам дакладна паўтарыў усе контуры, і хата зазьзяла новым абразом. Калі Вольга Вінакураўна прыйшла з хлява ды пабачыла неверагоднае сьвятло ад Маці Боскай, дык яе воск адразу й выцек з вушэй, і ўсхваліла яна Госпада. І пачаў з таго дня Якуб хадзіць па лясах ды калоць дровы, каб адшукаць які новы абраз, і пайшла чутка па краінах, што жыве пад Гародняй сьвяты, які адной рукою, быццам чатырма, малюе абразы.

Маляваў так Якуб доўга, пакуль не назьбіралася ў яго ажно сто абразоў. І тут ён зразумеў, аб чым яму пад правым лёгкім прамовіла зямля сваякоў, — што больш няма чаго маляваць. Тады ён засумаваў і вырашыў, што прыйшла пара мець нашчадкаў, бо не выпадае сям'і ў такім узросьце жыць самотна. І на сьвет зьявіліся дачка й сын. А калі ім было па дзесяць год, Якуб раптам зьнік у невядомым кірунку. Магчыма, яму былі не даспадобы насталыя часы камунізму. І ён ня надта хацеў бачыць будучыню, якая несла толькі чарговую вайну. Дзецям ён жадаў толькі лепшага, але іх чакае ўласны лёс. Лёс нарадзіцца ў адной краіне й прадоўжыць жыцьцё ў іншай.

Вольга Вінакураўна як ні імкнулася адшукаць мужа, нідзе яго не знаходзіла й вырашыла, што будзе жыць да таго часу, пакуль не даведаецца пра любага Якуба хоць бы якой навіны. І адзінае, што яе цікавіла, акрамя, вядома, дзяцей Наты й Васіля, — гэта захапленьне кветкамі, рознымі расьлінамі й каранямі, і неўзабаве сталася яна мясцовай народнай лекаркай. І так добра ў яе ўсё атрымлівалася, такія напоі яна гатавала, што вынайшла настоі, якія давалі магчымасьць лятаць і каб скура сьвяцілася ўначы. Толькі Васіль цікавіўся, чым займалася матуля, якая адным ранкам прачнулася й распавяла, што будзе жыць вечна, альбо да таго часу, пакуль не даведаецца аб лёсе Якуба.

Кожным разам, калі Вольга Вінакураўна пачынала варыць краскі й карэньні, па хаце ішоў дзіўны пах, і кожным разам яна прамаўляла, што гэты пах ад памерлых кветак надае лёгкім даўжэйшага жыцьця, калі кветкі паміраюць, трэба выварыць зь іх пахі душы.

Так і расьлі Васіль з Натай на далёкай сялібе ў атачэньні пахаў памерлых кветак, і ня ведалі яны большага шчасьця за тое, як басаном бегаць па лузе й глядзець праз каляровае бутэлечнае шкло на сонца. Ды раптам пайшлі чуткі аб надыходзе вайны.

Але чутак насамрэч не было, гэта пах памерлых кветак аднойчы затрымцеў у Вользінай галаве, і вырашыла яна ўберагчы сваіх дзяцей ад жахаў вайны, якая ўжо недзе там, на небасхіле.

Параіла маці дзецям сыходзіць з гэтай зямлі, шукаць новага выйсьця ў жыцьці. Дзеці былі засмучаныя, ім зусім не хацелася разлучацца, бо яны мелі ня толькі адзін дзень, але і адзін год нараджэньня, і паміж імі было нешта кшталту яднаньня душ, бо, нават не размаўляючы, іх сэрцы вялі гутарку адно з адным.

Праз колькі часу Ната станецца Грабоўскай і зьедзе з маладым мужам, які, выпадкова наведаўшы гарадзенскі кірмаш, спаткаў яе там, калі яна прадавала яблыкі ды зеляніну з настоямі матулі. Маладыя зьедуць у Кракаў, але іх гэта не выратуе ад вайны. Муж памрэ, праўда, не ад вайны: ён, вывучаючы й дасьледуючы розных зьмей, будзе атручаны адной з улюбёных ім кобраў у сваім кабінэце, а Ната наноў пабярэцца шлюбам празь нейкія два месяцы з адным нямецкім салдатам, і ў будучыні апынецца ў Ене, адкуль пойдзе далейшы род Сладэкаў, але ўжо пад прозьвішчам Мюлер.

Васіль неўзабаве абярэ для сябе Менск, палічыўшы, што гэты горад знаходзіцца даволі далёка ад Нямеччыны ды Польшчы й вайны тут ня будзе.

Васіль Сладэк, як толькі Менск будзе заняты фашыстамі, ужо будзе на Палесьсі разам з атрадамі партызанаў і падчас вайны навучыцца добра рабіць

налёты на ворагаў пры дапамозе матчыных настояў. Ён будзе ноччу лётаць і расстрэльваць зьверху фашыстаў. Але з вайны Вольга Вінакураўна яго не дачакаецца, і толькі ў шасьцідзясятым годзе ў Пінску адна газэта падчас юбілею вызваленьня адкапае ў архівах ягонае імя. Ён загінуў па-геройску падчас аднаго з налётаў фашыстаў. Ён быў расстраляны, і цела ягонае сьвяцілася ўночы, і яго давялося пахаваць, каб не палохацца. Так будуць распавядаць пінскія чуткі.

Насамрэч Васіль Сладэк ажно дваццаць год будзе падарожнічаць з цыганамі па розных вядомых і невядомых землях, з тымі самымі цыганамі, якіх ён так адчайна ратаваў ад фашыстаў, хаваючы ў палескіх лясах, — гэтаксама як і габрэяў, і іншае мірнае насельніцтва. І толькі праз дваццаць год ён апынецца ў роднай хаце сваёй матулі, якая зь цягам часу ані крышачку ня зьменіцца, толькі вочы ў яе пасівеюць, а хата будзе цалкам застаўленая рознымі настоямі, і пах памерлых кветак будзе зь лёгкім трымценьнем у паветры апавядаць розныя гісторыі, і праз іх маці заўсёды будзе ведаць аб жыцьці сваіх дзяцей.

Васіль апынецца ў матчынай хаце не адзін, разам зь ім будзе Сабіна, жонка ягоная, дзесяцігадовы сын Усевалад і маленькая дачка Наста. Яны ўсёй сям'ёй прабавяць колькі тыдняў у хаце й потым выправяцца ў пошуках лепшага жыцьця й адукацыі для дзяцей у Менск.

Праз пяць год Васіль прачнецца ад таго, што маці на вуха яму скажа аб тым, што ён мусіць пасьпяшацца да яе, бо яе ўжо няма на гэтым сьвеце.

Вольга Вінакураўна даведалася, што Якуб, муж ейны, сканаў пад Дрэздэнам, падчас бамбаваньня амэрыканцамі гораду, і яна так і не зразумела, чаму гэта пах памерлых кветак, які распавядаў аб усім на сьвеце, замоўчваў да апошняга часу навіну аб самым дарагім у ейным жыцьці чалавеку, і пах прамовіў — каб жыла даўжэй. Гэты хутар і па сёньня існуе, і штодня яго наведваюць людзі, каб узяць адну шклянку настою, які вылечвае ад усяго й надае чалавеку моцы, каб лётаць і сьвяціцца ў цемры, і настою гэтага нагатавана яшчэ на сто год.

Але падарожжа Васіля зацягнецца амаль на месяц, і калі ён апынецца ў хаце, то ад маці на ложку, які чамусьці будзе ў каморы, застануцца толькі пыльныя косткі, якім будзе ўжо два гады. І выправіцца Васіль з парэшткамі маці ў Менск, і калі нарэшце ён прывязе іх дадому, то стук костак адна аб адну будзе яшчэ доўга перасьледаваць яго. Васіль, пабудаваўшы на ўскраіне гораду свой уласны дом, закапае ў садзе косткі, а сам пачне гандляваць рознымі цыркавымі забаўлянкамі, якім навучыўся падчас цыганскіх вандраваньняў. І адным сонечным днём ён, як звычайна, будзе з дапамогаю Сабіны паказваць свой улюбёны трук з нажом і яблыкамі, як упершыню ў жыцьці яго сэрца спатыкнецца й лязо замест яблыка напаткае жаночую шыю.

Гэты трагічны выпадак памуціў Васілёў розум. Шмат разоў ён спрабаваў атруціцца воцатам, пігулкамі й бэнзынам, павесіцца й нават утапіцца, і кожным разам яго ратаваў Усевалад, быццам чараўнік, апынаючыся побач у патрэбны час. І Васіль зразумеў, што ягоны лёс скіраваны на іншае, і колькі разоў ён ні будзе спрабаваць сыйсьці, столькі разоў будзе зьяўляцца ягоны сын і ратаваць яго.

Васіль сыйдзе ў тыя самыя мясьціны, дзе ён быў шчасьлівы з маладой жонкай, нягледзячы на вайну й сьмерць паблізу. Ён апынецца ў дрымучых лясах Палесься, і там застанецца навечна, напаткаўшы той самы жончын цыганскі табар, які таксама застаўся ў Палесьсі навечна.

Усевалад будзе з маленства расьці маўклівым і крыху нязграбным і бавіць увесь час за чытаньнем і вывучэньнем птушак і, калі яму споўніцца пэўная колькасьць год, ён пакіне дом і выправіцца на бабуліну сялібу, на якой асядзе за вывучэньнем настояў і птушак амаль на шэсьць год. І гэта будзе слаўны час, ажно пакуль туды ня прыйдзе камуністычны лад, які ўсе землі й нават двор забярэ, назваўшы гэта калгасам імя Дзяржынскага, і толькі сама хата нейкім чынам ацалее й будзе стаяць, як укапаная, сярод калгаснага поля, быццам дакор, быццам кажучы, што для яе розныя там рэжымы і ўклады лухта, у адрозьненьне ад вечнасьці й настоеных пахаў красак. І толькі жыхары, праваслаўныя й каталікі, людзі са шчырымі сэрцамі, будуць мець права карыстацца гаючым напоем, нябачным для вачэй і сэрцаў розных камсамольцаў і атэістаў.

Усевалад загадзя даведаецца пра будучыя падзеі, таму ягонаму сэрцу, напоўненаму свабодаю, будзе цяжка пад савецкай уладай, і ён, напачатку перабраўшыся ў больш вольную Гародню, неўзабаве зьнікне ў Варшаве, дзе ягоныя веды дадуць яму магчымасьць паступіць у даволі сталым веку вучыцца на лекара, і дзеці ягоныя, так падобныя вачыма на матулю Сабіну, пачнуць зноў расьці палякамі, але з памяцьцю аб уласных каранях, заблытаных межамі й часамі, у выніку чаго род Сладэкаў мусіў, прарабіўшы кола, спыніцца, але блізьняты Валек і Стас пасьля перабудовы разам з такімі ж палякамі, беларусамі, расейцамі, украінцамі, цыганамі, габрэямі й літоўцамі выправяцца на вольныя землі радзімы, ды, не пасьпеўшы пачаць сваё падарожжа, даведаюцца, што яны, ледзь вызваліўшыся з адных ланцугоў, патрапілі пад татара-мангольскае ярмо, якое, як чорт з табакеркі, выскачыла з калгасаў і з роду камсамольцаў.

І тады Валек і Стас узначаліліі з тымі самымі пазбаўленымі каранёў патрыётамі паход за вызваленьне радзімы, і зараз крочаць яны, нястомна крочаць, і надыходзіць момант, калі зьнікне мяжа й калі горы, зарыпеўшы, схіляцца над вызваленцамі, бо сэрцы іхнія спляліся ў адзіным жаданьні, бо, узрошчаныя далёка ад родных земляў, яны больш ня хочуць пакутаваць удалечыні…

Наста, асеўшы ў Львове, народзіць Віталя, якому будзе наканавана сабраць гэты вызваленчы рух, і разам яны, праз колькі год, пры дапамозе прабабулінага настою, пры падтрымцы земляў сваякоў, пад кіраўніцтвам Боскай волі, ідучы наперадзе з сотняй абразоў Сьвятога Якуба, будуць крочыць у тым самым кірунку, пад гоман пахаў памерлых кветак.

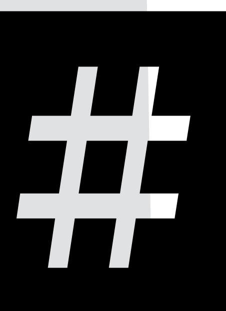
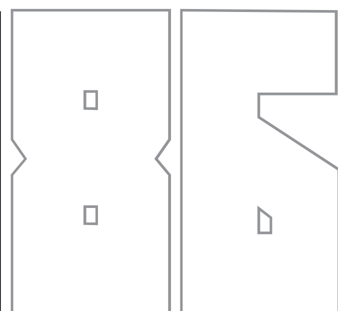
Будуць крочыць нашчадкі родаў Бацкеляў, Сладэкаў, Яромічаў, Дастоевых, Караткевічаў, Арловых, Валынічаў, Палачан… крочыць няспынна.

15–30.11.2010
Ваймар

Максім Вакульчык, Жана Грак, Андрэй Дурэйка, Андрэй Логінаў, Максім Тымінько
«Вашыя фаварыты. Алег Кулік», 2008

Выпуск 13
pARTisan
АГІДНЫ
DISGUSTING

Максім Вакульчык, Жана Грак, Андрэй Дурэйка, Андрэй Логінаў, Максім Тымінько
«Вашыя фаварыты. Уладзімер Татлін», 2008

Падпісана ў друк 5.05.2011. Фармат 70х100 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 12,5. Ул.-выд. арк. 12,55. Наклад 250 ас. Замова № 1915.

Выдавец І.П.Логвінаў. ЛИ 02330/0494468 ад 8.04.2009.
Пр-т Незалежнасці 19-5, г. Мінск, 220050

Друк ТДА «НоваПрынт». ЛП 02330/0552786 ад 25.02.2009.
Вул. Геалагічная 59-4-10, г. Мінск, 220047